

Geir Marius Skrede

Studioproduksjon og liveframførelse

Fremføringspraksis i lys av Michael Jacksons «Billie Jean»

Masteroppgave i musikkvitenskap
Veileder: Kjell Oversand

Trondheim, november 2011

Forord

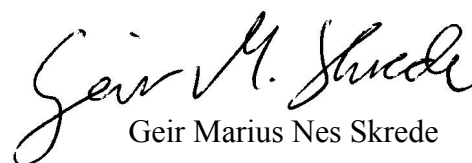
Å skrive masteroppgave har vært en spennende, utfordrende og krevende prosess. Veien frem til målet har vært en berg og dalbane av oppturer og nedturer. Jeg vært så heldig å fordype meg i et tema jeg virkelig interesserer meg for, noe jeg håper gjenspeiles i det ferdige produktet. Prosessen med å ferdigstille denne oppgaven har vært svært lærerik og gitt meg mye nyttig kunnskap.

Flere personer fortjener en stor takk for å hjelpe til med å realisere denne oppgaven. Jeg vil rette en takk til ansatte og medstudenter ved musikkvitenskap, som har gjort studietiden til en fantastisk hyggelig og interessant affære. Jeg vil også takke alle venner, for stor forståelse for de timene jeg har sittet med oppgaven i stedet for å være sosial med dere. En takk rettes også til Mamma, Pappa, Grete Iversen og Tore Olsen for stadige oppmuntringer og «stå-på-vilje». En ekstra stor takk til deg, Silje, for at du har korrekturlest så godt som hele oppgaven, kommet med viktige tilbakemeldinger og oppklarende svar til problemer og tanker.

Stian Burheim Johnsrud og Vegard Naustdal fortjener en takk for å ha holdt ut på masterlesesalen med meg, korrekturlest deler av oppgaven, og gitt kritiske, men nyttige, tilbakemeldinger til oppgavens innhold. Dere har vært tilgjengelig når det har trengtes, og gjort skriveprosessen lettere.

Jeg vil spesielt takke samboeren min, Marte Eik, som trofast har stått ved min side fra start til slutt, med oppmuntrende ord, nyttig hjelp og trøst der det har vært nødvendig. Du har aldri tvilt et sekund på ferdigstillelsen av oppgaven, selv i de mest frustrerende timene. Tilslutt vil jeg takke veilederen min, Kjell Oversand, for nyttige diskusjoner og tanker, konstruktiv kritikk til oppgavens innhold, og meget oppmuntrende ord på tampen av prosjektet.

Takk til dere alle!



Geir Marius Nes Skrede

Trondheim 03.11.2011

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	5
1.1	Presentasjon av prosjektet	6
1.2	Oppgavens oppbygning.....	8
1.3	Litteratur.....	9
1.4	Metode.....	11
1.4.1	Kildekritikk	12
1.4.2	Analyse av populærmusikk og transkripsjonsproblematikk	12
2	Historisk gjennomgang av studioproduksjon.....	15
2.1	Den moderne innspillingens fødsel – fonografens inntog.....	15
2.1.1	Grammofonens fødsel	16
2.2	Elektriske innspillinger	17
2.3	Radio, kino og magnetiske båndopptakere	18
2.4	Bruk av flersporsinnspilling – Abbey Road Studios og The Beatles.....	19
2.5	Fra analog til digital innspilling	21
2.5.1	Ubegrensede kopimuligheter.....	21
2.5.2	Softwarebasert redigering	21
2.5.3	Støyfritt lydbilde	22
3	Studioproduksjon	23
3.1	Timothy Warners fire essensielle teknikker innen studioproduksjon	23
3.1.1	Flersporsinnspilling.....	23
3.1.2	Signalbearbeidelse.....	25
3.1.3	MIDI-sekvensering.....	26
3.1.4	Lydsyntese og sampling	27
3.2	Vokalbruk og vokalens rolle i lydbildet.....	29
3.2.1	Intimitet og monosentrisk miks.....	30
3.3	Forventninger til en studioinnspilling	31
4	Livefremføring	35
4.1	Teknologi i lys av livefremførelser	35
4.1.1	Studioteknikkene ved livefremføring.....	37
4.1.2	Problematisering av liveinnspillinger.....	39
4.2	Visuell fremførelse	41
4.2.1	Ansiktsuttrykk og gester.....	41

4.2.2	Dans og koreografi	44
5	Analysedel	47
5.1	Presentasjon av analysedelen	47
5.2	Problemer med hensyn til utgave	48
5.3	Teksten i «Billie Jean»	48
5.4	«Billie Jean» fra <i>Thriller</i>	51
5.4.1	Låtens formoppbygning	52
5.4.2	Groove og dens sammenheng til dans	54
5.4.3	Lydbildet på studioinnspillingen	57
5.4.3.1	Trommesporet på «Billie Jean» og sonisk personlighet	58
5.4.3.2	Lyricon og lydsyntese	59
5.4.4	Vokalfremførelse	60
5.4.4.1	Perkussive stønn og hikk – «ikke-verbale vokaliseringer»	62
5.4.5	Fade-out	63
5.5	«Billie Jean» fra <i>Live in Bucharest: The Dangerous Tour</i>	64
5.5.1	Gjennomgang av livefremførelsens oppbygning	65
5.5.2	Lydbildet på livefremførelsen	67
5.5.3	Vokalfremførelsen	69
5.5.3.1	«Ikke-verbale vokaliseringer»	70
5.5.4	Gestikulering og ansiktsuttrykk	72
5.5.5	Dans og scenisk uttrykk	74
5.5.5.1	Street dance og Jacksons «moonwalk»	75
5.5.5.2	Groove i livefremførelsen	77
5.6	«Billie Jean 2008 Kanye West Mix»	78
5.6.1	Remix og tilgang til flersporsmaster	79
5.6.2	Softwarebaserte redigeringsmuligheter	80
5.6.3	Endring i tempo	81
5.6.4	Nytt rytmisk lydbilde	82
6	Avslutning	85
6.1	Videre forskning	87
7	Litteratur	89
8	Vedlegg	95

1 Innledning

Moderne populærmusikk har utviklet seg i stor grad grunnet teknologiske muligheter til å lagre og spille av musikk. Siden slutten av 1800-tallet har vi, med utviklingen av fonografen og grammfonen, hatt muligheten til å spille inn og lagre musikk ved hjelp av teknologiske hjelpemiddel. På grunn av disse opptaksmulighetene ble lyd og bilde splittet. Dette har ført til at man kan oppleve musikk etter at fremførelsen opprinnelig har funnet sted, og uten de visuelle delene av fremførelsen. Etter hvert som teknologiske utstyr har utviklet seg, har man også fått muligheten til å kontrollere eller manipulere innspilt materiale. Musikk kan dermed spilles inn, lagres og siden redigeres før lyttere får tilgang til å høre materialet. Dette har ført til at musikk som er innspilt i et studio gir musikere og produsenter muligheter til å arbeide med musikken før, underveis og etter at den er spilt inn, noe som gjør at musikk ofte skapes og komponeres samtidig som den spilles inn. Man har også muligheten til å bearbeide musikken man har spilt inn, utelate deler av den og sette den sammen med en annen fremføring fra en annen innspilling.

Da lyd og bilde ble splittet, førte dette etter hvert til en trang til å beskrive den fremføringspraksisen som fortsatt fremfører musikken direkte til et publikum. Den gang man ikke hadde muligheten til å spille inn musikk, måtte musikk fremføres direkte til et publikum. Dette var ikke lenger nødvendig når musikken kunne bevares og spilles av. Derfor måtte man begynne å skille disse to praksisene, slik at det var mulig å forstå hvilken av dem som til en hver tid ble diskutert og omtalt. Slik fikk fremføringspraksisen som fortsatte å bringe musikk direkte til et publikum betegnelsen «live», eller «livefremføring». Innenfor dagens populærmusikksjanger kan man dermed finne to hovedretninger for hvordan musikk fremføres: førinnspilt musikk, eller studioinnspilt musikk¹, og livefremført musikk.² Begge disse gir et forskjellig uttrykk, gjør bruk av forskjellige måter å fremføre musikken på. Forskjellene mellom disse praksisene er utgangspunktet for denne oppgaven.

¹ I denne oppgaven vil begrepet studioinnspilt musikk brukes om musikk som blir spilt inn i en situasjon der teknologiske hjelpemiddel, tid og ressurser fører til at låten eller innspillingen kan gjøre bruk av flere fremførelser for å konstruere én helhetlig låt.

² Livefremført musikk vil i denne oppgaven for det meste referere til musikk fremført ved hjelp av både lyd og

² Livefremført musikk vil i denne oppgaven for det meste referere til musikk fremført ved hjelp av både lyd og bilde, altså der man har et opptak av både auditive og visuelle deler av en fremførelse. Det presiseres at «live» vil bli brukt for å beskrive noe som i utgangspunktet er fremført i nuet fremfor et publikum. Det kan også være et opptak, men må da opprinnelig være fremført direkte til et publikum.

1.1 Presentasjon av prosjektet

Dette prosjektet søker å belyse forskjeller mellom studioinnspillinger og opptak av livefremførelser. Utgangspunktet er musikk som faller inn under populærmusikksjangeren. Oppgaven søker å belyse de to praksisene med den hensikt å finne forskjeller eller særtrekk mellom musikk produsert i en studiosituasjon og musikk fremført foran et publikum. I begge praksisene vil utgangspunktet her i hovedsak være innspillinger av musikken. Forskjellen vil ligge i at livefremførelser er opptak av musikk direkte fremført for et publikum, og med tilgang til visuelle deler av fremførelsen. Prosjektets målsetting opererer dermed i skjæringspunktet mellom teknologi og fremførelse.

Både studioinnspillinger og livefremførelser søker å formidle musikk, men de har forskjellige forutsetninger for hvordan det gjøres. Opplevelsen av å høre en låt endrer seg ofte etter hvilken situasjon man hører låten i. Prosjektet er en søken etter hva disse fremførelsene gjør bruk av, og hvordan dette kan endre opplevelsen av musikk. Studioinnspilt musikk er en praksis som har blitt mulig på grunn av teknologiske utviklinger. Derfor er ønsket å oppnå en bedre forståelse av teknologi og teknologiske muligheter, samt få mer inngående kjennskap til studiosituasjonens ressurser. Teknologi vil også bli tatt opp under livefremføringspraksis, for å vise til likheter og forskjeller i forhold til studioinnspillinger. Ved livefremførelser vil mye av fokuset ligge på en åpenbar forskjell mellom praksisene: at livefremførelse kan gjøre bruk av visuelle hjelpemiddel ved fremførelse av musikken.

For å vise til konkrete forskjeller mellom de to fremføringspraksisene, har jeg valgt å ta utgangspunkt i én populærmusikklåt og analysere studioinnspillingen og en livefremførelse av låten. Disse fremførelsene vil bli analysert i en egen del i oppgaven. Låten jeg her har valgt å ta for meg, er Michael Jacksons «Billie Jean» (Jackson 1982), fra albumet *Thriller*. Oppgaven består derfor av en analyse av studioinnspillingen, og av en livefremførelse Jackson gjorde første oktober 1992, utgitt på DVD-en *Live in Bucharest: The Dangerous Tour* (Jackson 2007). Jeg har i flere år hatt en fascinasjon for Michael Jacksons musikk og konsertfremførelser, grunnet Jacksons evne til å forene flere kunstneriske uttrykk både i studio- og livesituasjoner. I løpet av sin karriere ble Jackson blant annet kjent for å være en dyktig artist, musiker og entertainer, og han har blitt kreditert for å ha utgitt det mestselgende albumet gjennom tidene gjennom sin utgivelse av *Thriller* (Jackson 2008). Videre er Jackson

også kjent for å ha holdt store konserter som baserte seg på visuelle elementer som dans, koreografi og sceneshow for å formidle musikken til publikum. En analytisk tilnærming til en kjent låt innenfor populærmusikalsk praksis vil slik vise til forskjeller man kan finne mellom studio- og livefremført musikk, og vil sette fremførelsene opp mot hverandre.

For å vise til de mulighetene moderne innspillingspraksis gir, i tillegg til å vise til et voksende fokus på teknologisk manipulasjon, har jeg tilslutt valgt å gjøre en kort analyse av en senere studioversjon av låten, utgitt som «Billie Jean 2008 Kanye West mix» (West 2008). Her er formålet å vise til tekniske grep ved innspillingen som eksemplifiserer digital manipulasjon av materialet. Hensikten med å gjøre en analyse av denne remixen er å vise til utviklingen innenfor studioteknologisk praksis fra analog til digital innspilling. Analysedelen vil dermed også se på historisk utvikling, i tillegg til forskjeller mellom studioinnspilt og livefremført musikk.

På bakgrunn av dette har jeg kommet frem til to problemstillinger:

- Hvordan har teknologi endret måten vi lager, opplever og komponerer musikk på i dagens samfunn?
- Hvilke forskjeller kan man finne mellom en innspilling gjort i en studiosituasjon og en livefremførelse av den samme låten?

Problemstillingene er ganske åpne og kan tolkes på flere måter. Den første problemstillingen forsøker å oppnå en forståelse for teknologiens posisjon innenfor dagens fremføringspraksis. Teknologi vil i oppgaven brukes for å beskrive hjelpemiddel man tar i bruk for å spille inn, behandle, lagre og formidle musikk. Endring viser til en utvikling, og vil være et stort utgangspunkt for en historisk gjennomgang av musikkteknologiske utviklinger, samt analyse av både analogt og digitalt behandlet musikk. Under forskjeller mellom studioinnspillinger og livefremførelser vil særtrekk ved de to praksisene trekkes frem. Fokuset vil her ligge på tekniske hjelpemiddel ved studioproduksjon, og visuelle aspekter ved livefremførelse. Analysen av de to praksisene vil basere seg på dette, i tillegg til andre forskjeller, for eksempel hvordan tekstlig budskap blir formidlet.

1.2 Oppgavens oppbygning

Oppgaven er delt i seks deler. Den første delen er en presentasjon av prosjektet. Her vil jeg drøfte valg av felt og begrensning av tema. Videre vil jeg gi en oversikt over resten av oppgavens oppbygning. Her vil også viktig litteratur for oppgaven presenteres. På slutten av delen vil jeg vise til hvilke metoder som benyttes under prosjektet.

Oppgavens andre del har til hensikt å vise viktige historiske hendelser innenfor utviklingen av studioteknologi. Hensikten er ikke å gi en komplett gjennomgang av studioproduksjons historie, men å vise til hendelser og utviklinger som har ført til at dagens populærmusikk baserer seg på teknologi ved innspilling, komponering og fremførelse av musikk.

I tredje del vil jeg gå nærmere inn på studioet som en form for instrument. Her er formålet å vise hvilke ressurser som er tilgjengelige i dagens studiosituasjon med utgangspunkt i fire teknikker som Timothy Warner beskriver som essensielle for studioinnspillinger og produksjon. Deretter vil jeg se på stemmens rolle innen populærmusikk. Jeg vil avslutte denne delen med å diskutere hva som forventes av en innspilling, og hva fokuset på tekniske hjelpemiddel kan ha å si for den videre utviklingen av musikk og fremførelse.

Oppgavens fjerde del belyser begrepet livefremføring, setter det inn i en kontekst sett i forhold til studiobegrepet og viser til forskjeller mellom praksisene. Her vil teknologi og de visuelle delene av en livefremførelse være i fokus. Teknologi vil bli diskutert blant annet for å vise at livefremførelse også er avhengig av tilgjengelig teknologi for å fremføre musikken. Studioteknikkene vil bli tatt frem for å vise til likheter, men også forskjeller, mellom praksisene. Ansiktsuttrykk, gestikulering og dans vil bli belyst på bakgrunn av livefremførelsers muligheter for visuell formidling av musikk og budskap.

Oppgavens femte del er analysedelen. Her vil tre forskjellige utgivelser av låten «Billie Jean» bli analysert med den hensikt å finne frem til forskjeller mellom fremførelsene. Hovedfokuset vil ligge på forskjeller mellom studioinnspillingen og livefremførelsen. Jeg vil analysere teksten i «Billie Jean» og bruke den som utgangspunkt for å vise hvordan studioinnspillingen og livefremførelsen bruker forskjellige virkemiddel for å underbygge det tekstlige budskapet. Jeg vil gjennomgå studioinnspillingen og livefremførelsen for å vise til likheter og forskjeller

i fremførelse av låten. Disse vil også fungere som utgangspunkt for å trekke frem eksempler under analysen av aspekter ved fremførelsen. Videre jeg analysere groove, lydbildet, vokalbruk og fade-out teknikken under gjennomgangen av studioinnspillingen. Livefremførelsen vil bli analysert på bakgrunn av forskjeller i lydbildet og vokalbruk. Jeg vil også se på hvordan ansiktsuttrykk, gestikulering og dans hjelper fremførelsen til å skille seg fra studioinnspillingen. Mixen til Kanye West vil bli analysert med den hensikt å se på utviklinger innenfor studioproduksjon. Her vil digitale manipulasjonsmuligheter være fokuset, for å vise til forskjeller man ikke får gjort med analog bearbeidelse. Da formålet er å vise til digitale inngrep, vil jeg ikke gjennomgå låtens oppbygning.

Sjette del er avslutningskapitlet. Denne delen er en oppsummering og konklusjon for prosjektet. Helt tilslutt vil mulige tema for videre forskning bli tatt opp, for å vise til andre innfallsvikler eller mulige videre arbeid med problematikken.

1.3 Litteratur

For å sette meg inn i teknologiens utvikling innen populærmusikk, har jeg tatt utgangspunkt i tre bøker for den historiske gjennomgangen: Michael Chanans *Repeated Takes: A Short History of Recording and it's Effects on Music* (2000), Mark Cunninghams (1998) *Good Vibrations: a history of record production* (1998) og *Producing Pop – Culture and Conflict in the Popular Music Industry* av Keith Negus (1992). Jeg har forsøkt å gjøre bruk av flere kilder for å finne forskjeller og likheter mellom tidligere historiske beskrivelser, og for å ha en bredere forståelse for den historiske utviklingen innen studioteknologi. Da det ikke er ment som en komplett gjennomgang av musikkteknologisk historie, har jeg tatt utgangspunkt i hendelser jeg anser som viktige å ha oversikt over, utifra denne oppgavens mål.

Jeg har tatt utgangspunkt i Timothy Warners bok *Pop Music – Technology and Creativity* (2003) i avsnittene om studioproduksjonens viktigste innspillingsteknikker i dagens populærmusikk. Warner har punktvis gått igjennom de fire teknikkene han mener er vesentlige innenfor studioproduksjon i dagens populærmusikk. Warners teknikker gir en oversiktlig og grei introduksjon til studiotekniske hjelpemiddel, noe som vil hjelpe til med å definere studioets ressurser. I tillegg vil det være lettere å beskrive lydbildet på en innspilling når man har kjennskap til teknikker som ligger til grunn for innspillingen. Dette kapitlet har

også vært utgangspunkt for min beskrivelse av vokalbruk³ innenfor populærmusikk. Her har jeg også gjort bruk av Nicola Dibbens artikkel «Vocal Performance and the Projection of Emotional Authenticity» (2009) for å beskrive hvordan populærmusikken gjør bruk av en monosentrisk miks for å fremheve vokalen i lydbildet.

I beskrivelsen av begrepet live og ulike særtrekk livefremføringer har i forhold til studioinnspillinger, har tre kilder vært av stor betydning. Philip Auslanders bok *Liveness: Performance in a mediatized culture* (2008) tar opp liveproblematikk i dagens samfunn og viser til livefremføringens rolle innenfor den populærmusikalske scene. Auslander mener livemusikk har blitt mer og mer lik studioinnspilt musikk, ved at livemusikk i større og større grad gjør bruk av teknologi ved fremføring av musikk. Denne kilden fungerer dermed som grunnlag for diskusjon rundt begrepet live i forhold til studio, og for å få en oversikt over dette emnet.

Videre vil jeg gjøre bruk av artikkelen «Seeing music performance: Visual influences on perception and experience» (2005) av Thompson, Graham og Russo for å vise til viktigheten av visuelle og billedlige deler som ansiktsuttrykk og gestikulasjoner for fremførelse av musikk. Thompson, Graham og Russo viser blant annet til eksperimenter som beviser at ansiktsuttrykk og gestikulasjoner musikere og artister tar i bruk når de fremfører musikk, har noe å si for hvordan vi som lyttere eller publikum opplever musikken. Da studioinnspilt musikk alene ikke har muligheter til å gjøre bruk av visuelle elementer ved fremførelsen, viser dette et viktig element ved livefremført musikk som faller bort når man lytter til musikk uten bilde.

For å vise et annet visuelt trekk man kan ta i bruk ved livefremførelser, har jeg valgt å basere meg på Jaap Kooijmans artikkel «Michael Jackson: *Motown* 25, Pasadena Civic Auditorium March 25, 1983» (2006). Denne artikkelen tar for seg Michael Jacksons fremførelse av låten «Billie Jean» under 25-årsjubileet til plateselskapet Motown. Her viser Kooijman hvor viktig Jacksons dans var for fremførelsens suksess. Jeg bygger videre på denne artikkelen for å vise til de funksjonene dans kan ha ved fremførelse av en låt. Sammen med Pabons (2006) «Physical Graffiti: The History of Hip-Hop Dance» legger Kooijmans artikkel grunnlaget for

³ I denne oppgaven vil begrepet «vokal» brukes for å referere til sang eller menneskestemmen. For at det ikke skal forveksles med bruken av begrepet «stemme», som brukes for å beskrive forskjellige stemmer i lydbildet (for eksempel melodistemme), har jeg derfor valgt å bruke vokal og ikke stemme. Dette for at det skal komme klart frem at det er snakk om menneskelig bruk av stemmebåndene for å lage lyder.

min analyse av Jacksons dansebevegelser under livefremførelsen av «Billie Jean» fra *Live in Bucharest: The Dangerous Tour* (Jackson 2007).

I analysedelen blir flere litterære kilder tatt i bruk for å underbygge min argumentasjon og min analyse. Noe av dette vil ha forankring i litteratur brukt tidligere i oppgaven. Nye kilder vil også brukes for å underbygge de argumentene og påstandene jeg kommer med i analysen av de forskjellige fremførelsene av «Billie Jean». De mest grunnleggende kildene i denne delen vil være innspillingen av «Billie Jean» fra albumet *Thriller* (Jackson 1982), livefremførelsen av «Billie Jean» fra *Live in Bucharest* (Jackson 2007) og «Billie Jean 2008 Kanye West mix» (West 2008), som er de musikalske fremførelsene jeg bruker som utgangspunkt for å gjennomføre analysen. Bruce Swedien, lydtekniker på flere av Jacksons album, blant annet *Thriller*, kom i 2009 ut med boken *In the Studio with Michael Jackson*. Denne boken beskriver innspillingsprosessen til de albumene han jobbet på som lydtekniker for Jackson, og hvilke teknikker som ble brukt. Boken vil være en viktig kilde for å bygge opp analysen av studioversjonen av «Billie Jean».

1.4 Metode

Som nevnt tidligere tar denne oppgaven utgangspunkt i populærmusikk ved sin behandling av de ulike fremføringspraksisene. Dermed faller tematikken og problemstillingene som denne oppgaven baserer seg på inn under populærmusikkforskning. Populærmusikkforskning fungerer som en form for smeltedigel mellom flere akademiske fagfelt⁴, på grunn av dens relasjon til flere forskjellige studiefelt, blant annet film, dans, kultur og sosiologi. Da formålet med denne oppgaven er å belyse forskjeller innenfor populærmusikalsk fremføringspraksis, vil jeg, foruten musikken, tilnærme meg flere aspekter av populærmusikk. Fokuset ligger på hvordan musikken blir formidlet, og hva dette gjør for den opplevelsen musikken gir til lyttere og publikum. Dermed vil oppgaven være inspirert av både musikkteknologiske og filmvitenskapelige fremgangsmåter for å finne et svar på dette. For å få til dette, tar oppgaven bruk av to metoder: kildekritikk og analyse. Kildekritikk ligger til grunn for hele oppgaven, og er benyttet for tilegne seg nyttig kunnskap ved utarbeidelse av og ved arbeide med denne oppgaven. Analysedelen har vært nødvendig for å forsøke å vise til konkrete forskjeller mellom fremføringspraksisene.

⁴ Se blant annet Middleton (2000).

1.4.1 Kildekritikk

I arbeidet mitt med denne oppgaven, har skriftlige kilder vært en vesentlig del for prosjektets resultatet. Det har vært viktig å granske tidligere akademikers tekster og artikler som omhandler lignende tema og problemstillinger. Formålet har ikke vært å kritisere disse bøkene men å tilnærme seg tekstene med et åpent sinn for å trekke ut informasjon og kunnskap som kan brukes i oppgaven. Slik har jeg hatt muligheten til å basere meg på tidligere forskning og bygge på dette både ved de teoretiske delene, og ved analysen senere i oppgaven. Ikke alle kilder som har blitt brukt i denne oppgaven har en akademisk tilnærming til stoffet. Med andre ord er det ikke alle tekstene som har en akademisk måte å referere til de personene, stedene og kildene som ligger til grunn for den aktuelle kilden. Dette har skapt en utfordring med tanke på bruksområde i oppgaven. Jeg har sitert og gjort bruk av kilder som ikke i utgangspunktet er akademisk rettet (for eksempel Bruce Swedens (2009) bok *In the Studio with Michael Jackson*) fordi jeg anser kilden som nyttig og/eller gjennomtenkt og reflektert, eller fordi kilden virker pålitelig.

1.4.2 Analyse av populærmusikk og transkripsjonsproblematikk

Det første og mest åpenbare problemet man støter på under analysen av populærmusikalske sanger, er at det ikke er utviklet én bestemt måte for analyse av moderne populærmusikk. Grunnet min bakgrunn innen vestlig musikkpraksis, er det lett å slå paralleller til det klassiske vestlige notasjonssystemet. Dette notasjonssystemet er utviklet med tanke på den europeiske kunstmusikken, og baserer seg på en visuell representasjon av musikken ved skriftlig notasjon definert av regler og mønstre. Peter Winkler (1997) beskriver i artikkelen «Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription» denne notasjonsformen med utgangspunkt i forskjellige parametre. To av disse parametrene – tonehøyde og rytmikk – er nøyaktig definerte innenfor klare, bestemte rammer. Andre parametre derimot, er ikke like nøyaktig definert. Dette innebærer at musikk som tar i bruk dette systemet har størst fokus på elementene tonehøyde og rytme, og at vår oppfattelse av dette igjen er styrt av notasjonssystemets representasjon av disse elementene – ved at oktaven er delt inn i tolv like tonehøyder og ved at tider er organisert i underkategorier med like store mellomrom av pulsen (Winkler 1997:172). Innenfor den klassiske europeiske tradisjonen ville et slikt system fungere, grunnet denne musikktradisjonens fokus på å fremføre musikken utifra et slikt notert

materiale. Derfor var det også slik dette systemet ble utviklet, med tanke på å lagre og fremføre klassisk europeisk musikk.

Dagens populærmusikk derimot, er for det meste basert på en muntlig og auditiv tradisjon (Winkler 1997 og Warner 2003), i tillegg til å være basert på innspilt materiale. Teknologien har introdusert ulike hjelpemiddel som ikke kan noteres etter notasjonssystemet, noe som gjør at analyser som baserer seg på ren transkripsjon etter dette systemet mister vesentlig informasjon. I innledningen til boken *Reading Pop: Approaches to textual Analysis in Popular Music* (Middleton 2000) blir denne problematikken tatt opp, og de viktigste problemene knyttet til å bruke tradisjonell analysemetode blir satt opp i fem punkter:

- (i) There is a tendency to use inappropriate or loaded terminology. Terms like ‘pandiatonic clusters’ applied to pop songs really do tend to position them alongside Stravinsky, even though it is not at all clear that anything comparable is going on there, while similarly a phrase such as ‘the primitively repetitive tune’, for example, is weighed down with evaluative baggage.
- (ii) There is a skewed focus. Traditionally, musicology is good with pitch structures and harmony, much less good with rhythm, poor with timbre, and this hierarchy is arguably not congruent with that obtaining in most pop music.
- (iii) ‘Notational centrality’ (as Philip Tagg calls it) tends to equate the music with a score. This leads to an overemphasis on features that can be notated easily (such as fixed pitches) at the expense of others which cannot (complex rhythmic detail, pitch nuance, sound qualities).
- (iv) The most common aesthetic is one of abstractionism. Musical meaning is equated with an idealized image of the ‘work’, contextualized process turned into abstract product. This procedure is at its most extreme in formalist modes of analysis, which tend to reduce meaning to effects of structure, ignoring emotional and corporeal aspects.
- (v) Listening is monologic. What the analyst hears is assumed to correlate with ‘the music’, and the possibility of variable aural readings is ignored (Middleton 2000:4).

Grunnet dette har nyere musikkvitenskap innfunnet seg med at man må finne nye måter å høre harmoni på, nye måter å analysere rytme og ta tak i teksturer og på måter som relateres til sjanger og sosiale funksjoner (ibid.). Mitt mål med oppgaven er å granske likheter og forskjeller mellom studio og live, noe som krever at jeg tar for meg det teknologiske aspektet med musikken, i tillegg til visuelle deler av fremførelsen der det er tilgjengelig. Med andre ord kan jeg ikke fullt og helt basere meg på en vestlig transkripsjonsanalyse av populærmusikk. Hvordan skal jeg da gå frem for å kunne gjøre en tilfredsstillende analyse av musikken?

Også her kan *Reading Pop* være en fin veileder for hvordan man kan gripe an en populærmusikalsk analyse. I innledningen til boken setter Middleton analysebegrepet i lys av populærmusikk. Han tar blant annet tatt opp at flere har forsøkt å finne en analysemetode som feltet kan ta i bruk, men at det ikke har blitt etablert en hovedmåte for å evaluere musikken. Det har blitt forsøkt å trekke kunnskap fra kulturelle studier og etnomusikk for å komme frem til en annerledes måte å angripe problematikken rundt populærmusikkanalyse.

Analysen vil med andre ord ikke ta utgangspunkt i en tradisjonell notasjon av de ulike fremførelsene, men heller se på soniske og visuelle aspekter man kan ha vanskelig for å notere ned. Tradisjonell notasjon vil brukes der jeg anser det som et nyttig hjelpemiddel å vise til tema, rytme eller melodier i låten og fremførelsen. Analysedelen baserer seg i hovedsak på fire teknikker ved behandling av materialet: tekstlig, teknologisk, musikalsk og visuell fremgangsmåte. Ved behandling på bakgrunn av visuell analyse har jeg også beveget meg over i andre kunstformer. Her kan det blant annet nevnes at jeg, i analysen av livefremførelsen, har forsøkt å ta tak i Jacksons dansebevegelser. Jeg har forsøkt å finne frem til litteratur om danseanalyser, uten nevneverdig hell. Denne delen baserer seg derfor på en musikkvitenskapelig tilnærming til dansen, og forsøker å sette denne i sammenheng med groove og musikalsk opplevelse.

2 Historisk gjennomgang av studioproduksjon

Jeg vil her starte med den historiske gjennomgangen av teknologisk utvikling. Som tidligere beskrevet, har jeg på ingen måte tenkt å gi en komplett gjennomgang av teknologiens utvikling innen musikkinnspilling og lydproduksjon. Dette ville bli altfor omfattende og unødvendig for oppgavens mål. Et av målene med denne gjennomgangen er å gi en liten innføring i punkter jeg anser som viktige for å forstå de mulighetene og verdiene innspillingen gir populærmusikken i dagens samfunn. Jeg starter med å vise til hvordan de første innspillingene ble gjort, for å vise til overgangen fra å bare ha tilgang til musikk ved å lytte til konserter og livefremføringer til musikk man kunne lagre og høre på om igjen og om igjen, uten å trenge å ha musikere tilstede når man lytter på musikken.

2.1 Den moderne innspillingens fødsel – fonografens inntog

Før opptaksfunksjonen ga oss muligheten til å lagre musikk, var musikken noe som bare ble virkeliggjort ved kommunikasjon mellom artist og publikum. Bare ved hjelp av livefremførelse kunne musikken eksistere. Man kunne ikke ved en senere anledning finne frem til et opptak av en tidligere fremførelse, sette den på og høre den på nytt ved senere anledninger. Musikken var da, med andre ord, bare tilgjengelig som en livefremføring, ved interaksjon mellom publikum og utøver. Da muligheten til å lagre musikk oppstod, ved teknologi som Edisons fonograf på slutten av 1870-tallet⁵, fikk dette store konsekvenser for hvordan musikk fremstilles, komponeres, lyttes til og produseres. Fonografens største fordel fra tidligere forsøk på å lagre lyd, var at den gjorde det mulig å lagre og spille av lyder slik de høres ut. Det hadde tidligere vært eksperimentert med ulike måter å ta vare på lyder, men ingen kunne reproducere lydene på en nøyaktig måte, slik fonografen kunne. Denne oppfinnelsen gjorde det mulig å spille inn og lagre musikk, for så å spille den av igjen ved senere anledninger der man hørte det samme som når man spilte det inn. Edison satte selv opp en liste på ti punkter han mente fonografen kunne brukes til:

⁵ Fonografen ble fremstilt i 1877. De grunnleggende komponentene for å lage fonografen hadde allerede vært kjent for menneskeheten en god stund: Grammofonstiftens hadde vært i bruk siden oldtiden, membranen ble kjent ved menneske- og dyreobduksjoner fra Hippokrates' tid, Arkimedes oppfant transportskruen, Leonardo viste til snakketrompeten i en skisse for hvordan man kunne kommunisere i Hertugen av Milans palass, og sylindere og disker var kjent gjennom bruk av dreiebenken (Chanan 2000:2). Reproduksjon av lyd kunne, med andre ord, ha blitt oppfunnet mye tidligere enn det faktisk ble.

1. Letter writing and all kinds of dictation without the aid of a stenographer.
2. Phonographic books, which will speak to blind people without effort on their part.
3. The teaching of elocution.
4. Reproduction of music.
5. The 'Family Record' – a registry of sayings, reminiscences, etc., by members of a family in their own voices, and of the last words of dying persons.
6. Music-boxes and toys.
7. Clocks that should announce in articulate speech the time for going home, going to meals, etc.
8. The preservation of languages by exact reproduction of the manner of pronouncing.
9. Educational purposes; such as preserving the explanations made by a teacher, so that the pupil can refer to them at any moment, and spelling or other lessons placed upon the phonograph for convenience in committing to memory.
10. Connection with the telephone, so as to make that instrument an auxiliary in the transmission of permanent and invaluable records, instead of being the recipient of momentary and fleeting communications (Chanan 2000:3).

Det kan her være interessant å legge merke til at musikk ikke på noen måte står i fokus for Edison, men at han er mer opptatt av vokalen og ulike måter man kan ta i bruk fonografen for å bevare viktige utsagn og hendelser for fremtiden. Punkt 4 og 6 er her direkte rettet mot bevaring og reproduksjon av musikk. I dag er musikk muligens det som er mest benyttet ved innspilling av materiale. Fonografen hadde altså en del fordeler med å bevare lyd som man ikke tidligere hadde hatt muligheten til å gjøre. Det største problemet fonografen hadde, som holdt den tilbake fra å bli kjempepopulær, var at det ikke var mulig å massekopiere innspillinger med den. Fonografen lagret lydene på sylindere, der hver kopi måtte spilles inn. Frem til platene kom, var hver eneste innspilling en ny original (Chanan 2000:5).

2.1.1 Grammofonens fødsel

Emile Berliner gjorde det neste viktige steget for å produsere lyd og musikk da han fant opp en mulighet for å kunne lage så mange kopier man ville (Chanan 2000:27). Dette kunne man gjøre ved å etse innspillingen inn i en metallplate ved kjemiske midler, og så produsere en metallavstøpning for å stemple kopiene. Med fonografen hadde man brukt sylindere for å lagre og spille av musikk. Etter Berliners oppfinnelse ble det mer og mer vanlig å bruke plater i stedet, grunnet denne muligheten for masseproduksjon. Dette tok derimot litt tid. De første grammofonene, som Berliner patenterte det under i 1887, ble fremstilt i 1889, men grammofonen ble ikke en skikkelig konkurrent før i 1896, da Berliner koblet platespilleren

sammen med en fjærmotor. Før dette, hadde det vært vanskelig å holde på riktig tempo ved avspilling av grammofonplater, fordi ingen ting balanserte hastigheten til avspillingene. Når fjærmotorer ble tilgjengelig, kunne man stabilisere hastigheten på avspillingene og slik spille av musikken i riktig hastighet. Grammofonplaten var teknisk overlegen i forhold til sylindere. Den produserte et bedre lydnivå, tok opp mindre lagringsplass og hadde muligheter for å masseproduseres (Negus 1992:22). Grunnet muligheten for å raskt produsere mange kopier av en innspilling, i tillegg til at det var lettere å ta med seg grammofonen for å gjøre innspillinger, ble grammofonen etter hvert den ledende bruksformen, og i 1909 måtte Edison stenge sylinderproduksjonen sin. Grammofonen blir vanligvis sett på som den teknologiske utviklingen som førte til den moderne innspillingsindustrien vi har i dag (ibid.). I begynnelsen skjedde innspillinger ved at musikerne og sangerne stilte seg opp rundt et innspillingshorn⁶ og spilte inn musikken som om det var en konsert for et publikum. Målsettingen til de tidligste opptakene var, med andre ord, å tilby personer som satt hjemme en lytteopplevelse av en livefremførelse som skulle gi en illusjon av å være tilstede ved den virkelige hendelsen. Skulle dette fungere, måtte musikerne stille seg så nært hornet som mulig og ofte spille så sterkt de kunne. Dette for at tonene skulle bli sterke nok til å kunne høres på innspillingen. Her var det ikke spesielt mye man kunne gjøre med hensyn til miksing og lydproduksjon. Dermed fungerte dette som en ren livefremføring av musikken. Dette ble blant annet viktig for jazzmusikere, som brukte innspillinger for å «planke» soloer, akkordsekvenser og melodier for å utvikle sin instrumentelle teknikk⁷ (Chanan 2000).

2.2 Elektriske innspillinger

De tidligste innspillinger ble gjort akustisk, uten noen form for elektrisk materiale. Dette skulle på midten av 1920-tallet skifte, da elektrisk innspilling begynte å ta over for akustisk innspilling. Med dette fikk man bedre kvalitet på opptakene, og det ble nå mulig å begynne å ta opp med mikrofoner i stedet for å bruke et innspillingshorn. Dette åpnet opp for nye måter å spille inn musikk på. Det første eksperimentet med mikrofoner innen musikkinnspilling ble gjort i 1919, og perioden fra 1920-1925 fungerte som en overgangsperiode fra mekaniske til elektriske innspillingsmetoder (Moorefield 2005:2). Elektriske innspillingsmetoder med bruk

⁶ Oversatt fra begrepet «recording horn»

⁷ Dette har også vært en viktig faktor ved utvikling innenfor populærmusikk generelt, noe som blant annet Timothy Warner (2003) tar opp i boken *Pop Music – Technology and Creativity*.

av mikrofon ga musikkproduksjon et stort sprang fremover. Ved mulighet for å bruke mikrofoner når man spilte inn musikken, måtte man ikke stå så nært innspillingshornet som mulig. Tidligere hadde man også trengt å spille så høyt man klarte, for at opptaket skulle bli best mulig. Dette ble også unødvendig da mikrofonen gir muligheter for å justere lydnivået, både før og etter innspilling.

Elektrisk innspilling gjorde også at både opptakspraksisen og lytteopplevelsen ble forandret. Musikere trengte ikke lengre å være i samme rom som opptaksmaskinen. Dermed kunne man flytte opptaksmaskinene til et annet rom enn det musikerne brukte for å spille inn musikken. Det var med andre ord første gang man kunne begynne å designe kontrollrom⁸, som nå er en vanlig praksis i et studio. Med elektrisitet kunne man også ta i bruk forsterkere, og slik bestemme lydstyrken på instrumentene. Musikere fikk slik muligheten til å ha et mer avslappet forhold til innspilling. I stedet for å spille så høyt man kunne så nær et innspillingshorn som mulig, kunne man nå stille seg i en mer behagelig distanse fra mikrofonen, og ha et lydnivå som passet bedre til spillestil og hørsel. Ved bruk av mikrofoner, kunne man også ta i bruk klangen fra rommet det ble spilt inn i. Slik kunne man gi en mer naturlig følelse av at musikken blir fremført for lytteren.

2.3 Radio, kino og magnetiske båndopptakere

Introduksjonen av radio og utviklingen av lydfilmen innen kinoindustrien har videre vært to viktige faktorer for hvordan musikkindustrien har utviklet seg. Lydfilmen ga musikkinnspillingen en ny arena for å bruke sanger og innspillinger for å nå ut til et bredere publikum. Ved å ta i bruk musikk som en del av filmen, kunne filmen dra nytte av de fordelene musikk kan tilføye uttrykket i filmscener. Radio, på sin side, brukte (og bruker fortsatt) innspillinger som en kilde for å sende musikk ut til lytterne. Etter hvert som radio ble et vanlig medium å ha i husholdninger, gjorde dette at musikk spilt på radio automatisk nådde ut til et stort antall lyttere. Film og radio var dermed viktige for utviklingen av profesjonelle produsenter som kunne veilede og koordinere produksjonen og bruken av de musikalske innspillingene på tvers av disse mediene. Samtidig satte de også vilkårene for det moderne

⁸ Et kontrollrom er et eget rom der miksebordet, og annet utstyr for innspilling og manipulering av lyd er plassert. Ved å separere dette rommet fra innspillingsrommet, har man mulighet til å justere lyd og effekter uten å ødelegge opptaket for musikerne. Produsenten og lydteknikerne vil også oppleve innspillingene fra et mer utenforstående synspunkt, og slik kunne tegne seg et annet bilde av materialet enn musikerne.

systemet som fokuserer på å utvikle stjerner innen musikkbransjen (Negus 1992:24). Som Negus beskriver, var Bing Crosby en slik stjerne, som ble skapt av forbindelsen mellom radio, plater og film.

Crosby var også viktig ved hans interesse for utviklingen av magnetisk lydbånd.

Båndopptakere ble populære innenfor profesjonell musikkproduksjon etter at Bing Crosby i 1947 brukte teknologien til å ta opp radioprogram. Radioprodusenter ble klar over hvor mye lettere det var å spleise og redigere båndopptak i forhold til plater, og begynte derfor å favorisere båndopptak som mastermateriale (Chanan 2000:97). Det varte ikke lenge før innspillingsstudioer fulgte, av samme grunn som radiostasjonene. Båndopptakere gjorde det mye lettere å mikse sammen musikken etter at innspillingen var gjort.⁹ I tillegg var ikke utstyret noe særlig dyrt, og båndene kunne brukes om igjen. De største fordelene ved å bruke bånd, var den lette muligheten for å spille inn, slette innspilt materiale og spille over nytt materiale på det samme båndet. Man hadde også muligheter til å redigere allerede innspilt materiale, ved å fysisk klippe mellom forskjellige bånd. Utviklingen av magnetiske båndopptakere markerer derfor et stort skille og viktig aspekt innen lydinnspillingens historie. Hittil hadde det vært stort fokus på å få innspillingene til å etterligne livefremføringen så godt som det lot seg gjøre, slik at lytteren skulle få en illusjon av at musikken ble levende fremført innenfor husets fire vegger. Etter innføringen av den magnetiske båndopptakeren, skiftet dette derimot fokus mot innspillinger som begynte å utnytte studioets muligheter for å etterligne rom.

2.4 Bruk av flersporsinnspilling – Abbey Road Studios og The Beatles

Abbey Road Studio og The Beatles har betydd mye for den teknologiske utviklingen innen musikkbransjen. Spesielt i form av flersporsinnspilling¹⁰ og studioteknisk nytenkning. Da The Beatles startet sin innspillingskarriere, var de studiotekniske mulighetene i Abbey Road fortsatt veldig grunnleggende. Tospors båndopptakere var det vanligste. Firespors opptakere var ikke normalt innen pop før The Beatles brukte det på låten «I Want To Hold Your Hand» i

⁹ Å mikse musikk er et begrep som brukes når man bearbeider innspilt materiale, for eksempel ved å justere lydnivåene mellom sporene, eller legge på effekter på instrumentene.

¹⁰ Jeg vil forklare hva flersporsinnspilling er under et eget punkt senere i oppgaven. Kort og godt vil det si at man har muligheten til å legge musikk på forskjellige spor, og dermed behandle disse sporene separat fra hverandre.

1963 (Cunningham 1998:141). Dette var The Beatles' første innspilling som tok i bruk en firespors opptaker. The Beatles var alltid interessert i å finne nye muligheter og teknikker de kunne bruke på innspillingene sine, og var hele tiden opptatt av å utvikle og fornye seg som gruppe:

While the group's approach to songwriting redefined pop music several times over in their relatively short career, it was their steadfast unwillingness to accept the words "it can't be done" and hunger for manipulating "normal" sounds that magically transformed the recording studio from a simple vehicle for capturing straight performances on tape in 1962 into a playhouse for boundless creativity within four fast-paced years. In doing so, they shaped the future of record production and their influence and techniques continue to be as relevant in today's rock and pop world as they were thirty or more years ago, especially when one compares their mid to late Sixties canon with contemporary BritPop bands like Oasis and Cast (ibid.).

Ingen av medlemmene i gruppen var skolert innen musikk. Dermed ble produsenten deres, George Martin, en viktig mentor og inspirasjonskilde. Han utarbeidet som regel arrangementene og videreformidlet bandets meninger til de andre musikere. På albumet *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (The Beatles 1987) koblet Martin to firespors-maskiner sammen for å få flere spor til å bruk ved innspilling. Dette fordi materialet som skulle spilles inn, rett og slett trengte flere spor enn det som var tilgjengelig på den tiden. Dette kan man for eksempel høre på låten «A Day In The Life» (The Beatles 1967). Her har The Beatles satt sammen to låter, en komponert av John Lennon og den andre komponert av Paul McCartney, til ett spor på albumet. Disse to låtene bindes sammen ved et parti der et orkester på 40 personer spiller den laveste tonen de kan på instrumentet, for å så stige i tonehøyde til alle sammen ender på en E-dur akkord.¹¹ Etter dette starter McCartneys del. The Beatles klarte altså å sette sammen to deler som egentlig var ment som to forskjellige låter, til ett spor på platen. Når man hører slike ting gjort i en innspilling, er det kanskje ikke så rart å at The Beatles sluttet å holde konserter i 1966 og viet resten av karrieren sin til studioinnspillinger og studioutgivelser. Chanan skriver blant annet at Paul McCartney skal ha omtalt albumet *Stg. Pepper's Lonely Hearts Club Band* som et album komponert for studio og ikke for livefremføring (2000:143). *Stg. Pepper's* var rett og slett for komplisert for sin tid til å kunne fremføres på en scene. Dette mye fordi teknologien i studio oversteg teknologien man kunne ta med seg på en konsertscene.

¹¹ Mark Cunningham (1998) har beskrevet dette i mer detalj i boken *Good Vibrations: a history of record production*.

2.5 Fra analog til digital innspilling

Den neste store overgangen i utviklingen av innspillingsteknologi kan sies å være overgangen fra analog til digital innspilling av musikk. Dette skulle vise seg å bli helt revolusjonerende, både lydmessig og innenfor musikkinnspilling, kreativitet og fremføringspraksis. I følge Timothy Warner (2003), er det tre vesentlige forskjeller mellom analogt og digitalt innspilt musikk. Ved digital behandling av musikk er det mulig å kopiere musikk og lyder gang på gang, uten å miste noe kvalitet i overføringen, man kan bruke software-basert redigering uten å ødelegge det originale innspilte materialet, og det oppstår ikke uønsket forvrenging på signalet eller innspillingsmediet (Warner 2003:21).

2.5.1 Ubegrensede kopimuligheter

Den første forskjellen fra tidligere behandling av musikk er altså muligheten for å kopiere lyder uten å miste noen kvalitet. Ved analoge innspillinger vil man alltid miste litt kvalitet for hver gang man kopierer et materiale. Det er derfor ikke ideelt å kopiere musikk som er analogt innspilt. Digitalt innspilt musikk derimot, mister ikke noe kvalitet ved kopiering. Derfor trenger man ikke lengre å tenke på dette som et problem. Dette gjør arbeidsrutinene rundt behandling av innspilt musikk forskjellige. Med dagens digitale teknologi kan man arrangere og omarrangere på innspilt materiale helt til man finner det man vil ha, uten å tenke på at man taper kvalitet eller går tom for bånd, da digital teknologi baserer seg på harddisker som lagringsmedium. Siden man ikke lenger trenger å ta hensyn til hvor mange ganger man kan flytte på, omarrangere eller kopiere innspilt materiale, kan man sende sporene til uendelig mange forskjellige programmer og steder, og slik jobbe med en låt fra flere steder på en gang.

2.5.2 Softwarebasert redigering

Den andre forskjellen, i følge Warner, er softwarebasert redigering uten fare for å ødelegge innspillingen. Spiller man inn en lyd digitalt, kan denne lyden manipuleres på mange forskjellige måter, men i motsetning til tidligere trenger ikke dette å ha ødeleggende effekt på lyden. Digitale programmer er konstruert på en måte som gjør at man alltid har muligheten til å reversere inngrep som har blitt gjort ved arbeide av musikken. Og med stor lagringsplass i form av harddisker er det også mulig å lagre så mange versjoner man vil. Man får muligheten

til å utforske innspilt materiale og behandle aspekter som effekter, tonehøyde og tid, uten å være redd for at noen av disse bearbeidelsene skal ødelegge den originale innspillingen. Dette åpner for en god del redigering og manipulasjon av musikken etter at innspillingsprosessen er ferdig. Er man ikke god nok til å spille et løp, eller en akkordsekvens på et instrument, trenger for eksempel ikke dette å være et hinder. Med dagens digitale teknologi, kan man alltid få det til å høres ut som det er spilt inn riktig, selv om ikke dette alltid er tilfellet. Derfor er det den kreative fantasien som bestemmer innen moderne produksjon, i stedet for fysiske begrensninger, som man hadde når man arbeidet med analog musikk (Warner 2003:21).

2.5.3 Støyfritt lydbilde

Den siste store forskjellen fra analog musikk, er at musikk som er digitalt innspilt tar vekk støy. Dette har hatt en like inngående virkning på produksjon av populærmusikk som de tidligere punktene, men muligens på en litt annen måte. Frem til 1980 ble alle pop-innspillinger gjort med analogt innspillingsutstyr (ibid.). For å maskere ulyder og støy som man ikke fikk vekk ved analog innspilling, brukte teknikere å spille inn musikken på et så høyt trinn som mulig, før støyen ble for mye, for å kamuflere støyens lyder med musikk. Men å spille inn på denne måten har likevel noe å si for lyden på innspillingene. Ved å spille inn på så høyt nivå som mulig, blir musikken komprimert og utsatt for harmonisk forvrenging. Dette ble etter hver både et varemerke og norm innenfor populærmusikalsk produksjonspraksis. Digitale innspillingsmåter derimot, gjorde denne innspillingsmåten overflødig og det ble heller noe man måtte unngå. Hvis en lyd blir spilt inn digitalt på et høyt nivå, vil støyen bli så stor at det ikke vil være mulig å bruke lydene. Dette gjorde at innspillingsmetodene ble helt annerledes enn tidligere, og lyden til populærmusikkinnspillinger forandret seg. Støyen som man ikke fikk vekk ved analog innspilling har nå blitt erstattet med en helt «ren» lyd.

3 Studioproduksjon

Ett av formålene med denne historiske gjennomgangen av studioproduksjon har vært å vise til utviklingen av studioet som den ledende fremføringspraksisen innenfor populærmusikk. Etter hvert som teknologi innenfor musikkproduksjon har blitt bedre, har innspilling av musikk tatt mer og mer nytte av denne utviklingen. Dette har slik ført til at kontrollen på innspilt musikk har økt betydelig, og innenfor dagens produksjonspraksis har tekniske hjelpemiddel blitt en norm. Dette har videre ført til at produsenter og lydmenn har muligheten til å ta i bruk teknologien for å skape ulike teknikker de kan bruke under innspilling og ved behandling av innspilt materiale. Her er formålet å gå nærmere inn på de teknikkene som brukes for å spille inn musikk innenfor dagens praksis, og sette dette i lys av studioproduksjons muligens største fordel: manipulasjon og bearbeidelse av musikk.

3.1 Timothy Warners fire essensielle teknikker innen studioproduksjon

Timothy Warner (2003) tar i boken *Pop Music – Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution* opp ulike teknikker og innspillingspraksiser som brukes ved produksjon av samtidens populærmusikk. Her nevner han fire teknikker som han beskriver som essensielle innenfor produksjonen av populærmusikk. De fire teknikkene Warner refererer til er: Flersporsinnspilling, signalbearbeidelse, MIDI sekvensering, og lydsyntese og sampling (2003:22). Disse dominerer den kreative prosessen som involveres i produksjonen av populærmusikk. Ved analyse av «Billie Jean»-versjonene senere i oppgaven vil det refereres til bruk av disse teknikkene. Derfor vil jeg nå gå igjennom teknikkene og gi en rask oversikt over hva de er og hvordan de brukes.

3.1.1 Flersporsinnspilling

Etter at introduksjonen av flersporsinnspilling¹² har mulighetene innen innspilling utviklet seg dramatisk. Flersporsinnspilling vil si at man bruker et lagringsmedium som enten er digitalt eller analogt, som lar en spille inn instrumenter eller vokal på hvert sitt spor, og i serier med

¹² Flersporsinnspilling ble mulig etter at Les Paul eksperimenterte med en tapeopptaker. Han gjorde bruk av et ekstra hode. Dette gjorde at han kunne spille inn to innspillinger etter hverandre, og etterpå spille dem av simultant (Cunningham 1998:27-29).

hverandre. Dette gjør at individuelle instrumenter og vokalspor kan spilles inn atskilt fra hverandre, noe som kalles «overdubbing» (Warner 2003:22-23). Sporet legges så i en kanal som gjør det mulig å behandle bare den informasjonen som ligger på dette sporet, uten å trenge å gjøre noe med de andre delene av innspillingen. Dermed kan hvert enkelt spor på en flersporsinnspilling behandles på hver sin måte, som igjen gir rom for større kontroll over musikken. Om mulighetene til flersporsinnspilling skriver Warner følgende:

the rewards of multitrack overdub recording are enormous: first, recording each track separately enables the user to attain a much higher level of musical accuracy, specifically timing and tuning; second, each track can be recorded in minute sections, bit by bit and, as a consequence, levels of performance are achieved which would be impossible 'live'; third, the complete separation of each track offers control of volume, timbre and spatial positioning of the signal on that track *in relation to the other tracks*; and, finally, decisions as to suitability of virtually all the separate sounds need only be made at the mixdown stage – that is, when the multitrack tape is 'mixed down' to the stereoformat that will be in the final product (Warner 2003:23).

Flersporsinnspilling gjør det med andre ord mulig å gjøre så å si alt du kan tenke deg med musikken, grunnet friheten til å behandle små deler av innspillingene. Hvis volumet til vokalstemmen er for høyt eller for varierende, kan man for eksempel legge på en automatiserer som bestemmer hvor høyt lyden av vokalen skal være til en hver tid. Er man misfornøyd med klangen til gitaren på innspillingen, kan man skifte ut denne med en klang som passer bedre. Er en liten del av melodien «sur» eller «feil» på innspillingen, kan man spille inn den delen som må endres på nytt, uten å måtte spille inn hele stemmen på nytt. Noen ganger kan man også rette opp problemet ved å bearbeide signalet med effekter, som blir beskrevet under neste teknikk. Dermed går det an å lete seg frem til noe som passer sitt behov.

Flersporsinnspilling har ført til at miksing skjer etter at innspillingen er gjort ferdig, i motsetning til tidligere, da man måtte gjøre alt av miksing før innspillingen ble gjort.

Where direct recording – to disc or tape – relies on microphone placement, equalization, acoustics and mixing *before* recording, multitrack recording allows mixing to take place afterwards. It also allows overdubbing, by which different musical parts can be recorded at different times on parallel tracks, and a process of re-recording evolves, known as mixing down or remixing, which combines the different parallel tracks into a single master version (Chanan 2000:144).

Både i sitatet fra Warner og fra Chanan beskrives et etterstadium der alle sporene blir mikset ned til en stereoversjon som blir det endelige produktet. Dette stadiet gjør at man får en ny mulighet til å vurdere hva som skal bli med på sluttproduktet. Derfor har det ikke noe å si hvor mange spor man velger å bruke ved innspillingsprosessen, da man kan velge å ta vekk de sporene man ikke liker eller ikke vil ha med i sluttproduktet. Dette har ført til at artister og musikere ofte velger å spille inn mange versjoner og utkast av de ulike delene av musikken for å så klippe og lime mellom sporene, og utelate det de ikke vil ha med eller som ikke er på høyde med resten av innspillingen. Derfor gjør dette at artister og musikere har mulighet til å perfektionere musikken sin på en helt annen måte enn tidligere.

3.1.2 Signalbearbeidelse

Etter at flersporsinnspilling gjorde det mulig å spille inn instrumenter på hvert sitt spor, har man også fått muligheten for å modifisere og forsterke én eller flere av de soniske detaljene som har blitt tilgjengelig ved flersporsinnspilling. Disse forandringene er det man kaller effekter, som klang, kompressering, reverb og så videre. De brukes for å sette et spesielt preg på sporet som behandles. Fellesbetegnelsen for disse effektene kalles signalbearbeidelse. Effektene kan variere fra det som man nesten ikke kan høre, til justeringer man hører med en gang man setter på låten. Det kan også variere fra effekter som gjengir naturlige omgivelser med stor overbevisning, som for eksempel klangen fra bestemte rom, til veldig kunstige effekter man ikke kan finne naturlig. Spiller man inn en låt der man vil det skal høres ut som sangeren synger i et rom med mye klang, som for eksempel en kirke, kan man bearbeide sporet ved å legge på effekter som baserer seg på å etterligne denne klangen. Vil man heller at vokalen skal være mekanisk og høres ut som en robot, kan man legge på andre effekter.

Ett eksempel på denne formen for bearbeidelse av signalet kan man høre på slutten av låten «Epilogue: The Memory Remains» (2008) av Ayreon. Her er det tatt i bruk effekter som får vokalen til å høres ut som en mekanisk datastemme som snakker til deg. I tillegg er det lagt på panorering, en effekt som gjør at man kan bestemme om lyden skal komme fra venstre del av lydbildet, midten, høyre del av lydbildet, eller en blanding. Dette gir en følelse av at man sitter i et rom der vokalen gir gjenklang mellom veggene og ikke konstant oppfattes som den kommer fra samme sted. Live kan dette være ganske vanskelig å få til, om det i det hele tatt er mulig. Det vil være fullt mulig å få til en panoreringseffekt ved livefremføring, men det kan

være ganske vanskelig å få til følelsen av å sitte i et rom, alt etter hvor livefremførelsen foregår. Effekter kan også forsterke uttrykk, tekster og ord i en sang, for eksempel er det brukt effekten ekko når Ian Gillian synger ordet «echo of your past» i sangen «Perfect Strangers» (Deep Purple 1984). Effekter er en viktig del for å påvirke og manipulere lydsignalet av dagens populærmusikk og i mange tilfeller er det snakk om effekter man ikke klarer å få til like overbevisende i livesammenheng.

3.1.3 MIDI-sekvensering

Forkortelsen MIDI står for «Musical Instrument Digital Interface», og er en måte å kontrollere musikalsk informasjon mellom flere utstyrsenheter. Ved MIDI kan både synthesizere, samplere, signalbearbeidelse, miksepulter og datamaskiner operere sammen gjennom å bruke en form for kode. Denne koden ble universelt anerkjent i 1982 (Warner 2003:24). I bunn og grunn vil MIDI si at man kan bruke et keyboard til å kontrollere en annen utstyrsenhet. Dette gjøres ved at alt av informasjon som spilles på keyboardet blir sendt gjennom en MIDI-kabel til en annen utstyrsenhet, som da kan svare uten at kontakt med musikeren er nødvendig. Denne informasjonen kan også lagres og manipuleres i etterkant, ved hjelp av en datamaskin med et program eller en utstyrsenhet, og dette kalles MIDI-sekvensering. Når MIDI-signalene er innspilt og lagret som data, kan man endre og redigere informasjonen etter behov og interesse. Sporene kan transponeres og man kan skifte på notelengde og berøringshastighet på keyboardet. En annen mye brukt faktor ved MIDI er at man kan forandre på sporets rytme, som er kjent som kvantifisering. Dette vil si at man kan velge en notelengde og flytte notene til nærmeste slag innenfor denne notelengden. Dermed kan man rette opp i avvik som skjer i rytmen når man spiller inn sporet, og slik gjøre sporet like presist som en metronom. Man kan også forandre uttrykket og klangen til å etterligne et nesten hvilket som helst annet instrument. Dette fører til at man, ved å bare bruke et keyboard, kan spille inn stemmer som høres ut som en helt annen besetning, for eksempel gitar, trommer, bass og saxofon. Hvis man da ikke ser vedkommende som spiller på keyboardet (ved at musikken for eksempel allerede er innspilt), og man har tilgang til gode nok softsynther¹³, kan man lure de som hører på til å tro at det faktisk er musikere med denne besetningen som har spilt inn musikken.

¹³ Softsynther er en virtuell representasjon av en gitt lydkilde. Disse kan man blant annet finne i software-programmer, og kan for eksempel brukes for å generere lyder for å etterligne et instrument eller en annen lyd.

Siden flere MIDI-kanaler kan opereres av én person, gjør dette at denne personen kan sitte hjemme og lage innspillinger som høres ut som et helt band, eller orkester, eller hva man har i tankene. I dag er også softsynthene som brukes til å produsere lyden til et eller flere instrument så gode, at man ofte må være vant til å høre på og behandle musikk for å høre at det er MIDI og ikke det egentlige instrumentet som spilles av. Et problem man har ved bruk av MIDI, er at det ikke er mulig å bruke MIDI til å håndtere vokalspor eller andre akustiske instrumenter. Dette fordi det er for mange parametre i stemmen til å kontrollere. MIDI har forandret hvordan musikk blir laget. Siden man har muligheten til å programmere og manipulere på et spor til det blir helt riktig rytmisk, forventes det at musikere også skal få til dette når de spiller inn stemmen sin, og i mange tilfeller velger artister, produsenter og mikserer heller å bruke MIDI enn et skikkelig instrument, på grunn av denne kontrollen.

3.1.4 Lydsyntese og sampling

Det siste punktet som blir tatt opp av Timothy Warner, er lydsyntese og sampling. Med lydsyntese mener han hvordan vi på 1900-tallet har begynt å ta i bruk elektroniske maskiner for å generere signaler for å skape lyder, altså lyder som er kunstig fremstilt. Lydsyntese kan oppnås både ved analoge og ved digitale muligheter, og konverteres til akustisk energi ved hjelp av en forsterker eller en høyttaler. Masseproduserte synthesizere kom på banen på slutten av 1960-tallet, og har i dag blitt så billig, at de aller fleste kan skaffe seg dem, uten alt for store problemer. Dagens synthesizere tar i bruk MIDI for å kontrollere og generere lyder, samtidig som det ofte er en del «presets» innebygd i synthen.¹⁴ Man har også som regel tilgang til lyd-prosessering, for eksempel i form av romklang. Ofte er det tilgang til gode redigeringsmuligheter. For å få dette til, og likevel gjøre det lønnsomt, brukes det mikroprosessorer¹⁵. Derfor er de aller fleste moderne synthesizere enten en separat digital utstyrsenhet, eller en del av software-programmer, såkalte softsynther, i et digitalt system. Moderne synthesizere gir ganske vide muligheter for lydproduksjonen, men som Warner (2003) påpeker, er det også viktig å være bevisst på de begrensningene og hemningene som de gir. For det første er synthens potensiale til å lage nye lyder definert av antallet parameter

¹⁴ Presets er en innebygd lyd som har blitt generert og lagret på forhånd. Man kan for eksempel ha en preset som genererer lyden av applaus. Denne kan man da bruke hvis man vil ha en følelse av at noen applauderer i løpet av sangen. Ved livefremføring er det vanlig å lagre en preset på en tangent eller en tone på instrumentet. Når man da trykker ned denne tonen, får man den preseten man har lagret i stedet.

¹⁵ Mikroprosessorer styrer informasjonen til dataprogrammet og informasjonen som skal behandles.

man har mulighet til å redigere. Dette bestemmer også hvor kompleks synthesizeren er. Derfor blir det vanskeligere å lage nye lyder jo større kompleksitet synthesizeren har. Med andre ord: det blir vanskeligere å forstå og ta i bruk en synthesizers potensial jo større potensial synthesizeren har. For det andre er det vanskelig å reprodusere lyder av akustiske instrument på en god og overbevisende måte. For å skape lyder som er overbevisende nok, må man derfor ta i bruk musikalske ideer som er utviklet i samsvar med de begrensningene synthesizeren har. Man har slik et begrenset potensial når man tar i bruk synther i stedet for de ekte instrumentene. Det tredje punktet er at selv om disse begrensningene er til stede, er likevel keyboardet det dominerende grensesnittet. Det neste punktet er at selv om utviklingen av de digitale synthesizerne har forbedret mulighetene til lydsyntese og simultan klangfarge, har de fått et rykte på seg til å mangle den varmen og det drivet ekte instrumenter kan skape, og dette har ført noen tilbake til 1970-tallets analoge synthesizere. På grunn av dette har ofte fabrikantene produsert preseter av instrumenter som har veldig gjenkjennelige lyder. Dette tiltrekker seg kjøpere, men gjør også at de fort blir overbrukt. En konsekvens av dette kan bli at de fort utdateres. Warner spesifiserer at det fundamentale aspektet ved bruk av lydsyntese, er at syntetisk lyd vil ha en eller annen form for karakter som skiller den fra andre lyder:

The fundamental point here is that a particular synthesizer, regardless of its resourcefulness in terms of programmability, will tend always to have a certain distinctive tonal character whatever particular timbre is actually being sounded (Warner 2003:30).

Å ta bruk av syntetiske lyder kan derfor gjøres for å gi lytteren referanser til andre instrumenter, for å skape nye lyder og klanger eller for å brukes hvis man ikke har muligheter til å få tak i instrumentalister som spiller de instrumentene man vil bruke på innspillingen.

Den andre delen av punktet, sampling, er en form for gjenbruk av allerede innspilt materiale. All lyd som kan bli innspilt, kan også samples. Warner beskriver samples med fire punkt:

First, a single sample may contain a range of pitch, rhythmic and/or timbral information. Although this sample appears on a keyboard as a single note it can be a remarkably complex musical idea. Second, the sample may contain sounds which inevitably evoke a 'real' situation. The sample is made up of sounds that suggest a particular physical environment. Third, the sample may contain sounds which relate to a particular time and place – a sample of a Second World War air raid siren, for example. Finally, the sample may contain sounds which are specific to and derived from the process of audio recording and reproduction (Warner 2003:95-96).

En sample kan med andre ord være alt fra en lydeffekt, til en del av en låt eller opptak av historiske taler og lignende. Ved sampling av innspilt materiale, tar man ofte i bruk deler av en låt, noen av instrumentene i en låt, eller noen av instrumentene til en del av en låt, klipper de ut av den originale innspillingen, og setter dem inn i en helt ny setting. Disse utklippene brukes da ofte til å settes sammen med nye instrumentspor, for å lage en helt ny låt som har elementer av en eller flere tidligere låter i seg. Resultatet kan da bli en helt ny låt, en «remix»¹⁶ av den gamle låten, eller en «mash-up»¹⁷. Sampling kan på mange måter være en link til dagens post-moderne tankegang ved at man kan ta i bruk det man vil og sette det inn i nye settinger og sammenhenger.

3.2 Vokalbruk og vokalens rolle i lydbildet

Innenfor mye av populærmusikk har vokal og vokalbruk stått sentralt siden introduksjonen av mikrofonen. Grunnet mikrofonens egenskaper, og flersporsinnspilling, har man fått muligheten til å heve styrken på vokalen, noe som igjen har gjort det mulig å fremheve vokalen over andre instrumenter. Dette har ført til at populærmusikk ofte tar i bruk vokalen som en sentral del av populærmusikk. Warner (2003) skriver følgende om den rollen vokalen har fått innen populærmusikk:

The lead vocal is an extremely important element in most pop music: it commands the listeners' attention not only because it is a human voice – *it speaks* – but also because it carries the lyrics of the song – it communicates the songs 'message'. Moreover, the emphasis pop musicians place on accessibility, familiarity and personality is especially evident in the lead vocal through idiosyncratic phrasing, pitching, timbre and regional accent (Warner 2003:31).

Warner poengterer i dette sitatet to viktige grunner til hvorfor han mener vokalen er så vesentlig for populærmusikken: vokalen er en menneskelig faktor, og vokalen bærer sangens

¹⁶ En remix tar en innspilling og omordner på elementer fra den, blant annet ved å bruke utdrag fra en melodi, rytmestruktur eller akkordgrunnlag. Under dette legges det som regel til flere spor, som ikke i utgangspunktet er på låten. Muligheten til å lage remixes ble mulig etter at flersporsinnspillingsteknologien ble introdusert (Moorefield 2010). Remix vil være et viktig aspekt ved analysen av «Billie Jean 2008 Kanye West mix» (West 2008), og vil slik bli tatt opp under et eget punkt i analysedelen.

¹⁷ En mash-up blander elementer fra innspillinger av flere forskjellige låter, ofte fra forskjellige sjangere. Dette kan man for eksempel gjøre ved å bruke vokalen fra en låt og legge denne over en instrumental av en annen. Desto lettere det er å kjenne igjen kildene, desto bedre er mash-upen. Mash-up er forholdsvis nytt og har blitt gjort mulig på grunn av avansert datateknologi fra slutten av 1990-tallet, for eksempel ved mulighet til å manipulere tid og tonehøyde i en låt til å passe med en annen låts toneart og tempo. Dette gjør det mulig å sette sammen utdrag fra sanger som vanligvis ikke ville passe sammen (Moorefield 2010).

budskap. Vokalen som en menneskelig faktor er en meget viktig del av lytterens oppfattelse. Dette fordi vokalen er et direkte kroppslig uttrykk. Vokalen kan dermed ha en mer direkte påvirkning på hvordan man oppfatter musikken, fordi man kan lettere relatere seg til vokalisten og få en følelse av at vokalisten formidler noe til deg. Dette forsterkes ved vokalens muligheter til å formidle teksten i musikken. Tekst kan oppfattes som en viktig del av musikken, grunnet muligheten til å formidle en handling eller et budskap.

3.2.1 Intimitet og monosentrisk miks

Som beskrevet i sitatets andre del, refereres det til vokalens muligheter til å vektlegge tilgjengelighet, fortrolighet og personlighet, grunnet karakteristiske fraseringsmuligheter, tonehøyder, klangfarger og uttalemåter. Med andre ord kan vokalen være et utgangspunkt for å skape tillit, relasjoner og helhet mellom lytteren og musikken. Dette har også en forankring i populærmusikkens fokus på sangeren som et utgangspunkt for å formidle intime følelser og lyder. Nicola Dibben (2009) beskriver hvordan det er vanlig å styrke disse særtrekkene ved å plassere vokalen sentralt i lydbildet og siden justere volumet høyere enn andre lyder. Dermed skaper man noe Philip Tagg kaller en «monosentrisk miks».¹⁸ Ved å sette sangeren nært inntil mikrofonen og videre justere opp volumet i forhold til andre lyder og instrumenter, skaper dette en intim og fortrolig monolog, og potensiell dialog, mellom sangeren og lytteren. Dermed blir sangeren det sentrale referansepunktet i lydbildet (Dibben 2009:319). For å forklare hvorfor dette er tilfellet, viser Dibben til to punkter. For det første vil lyder som blir spilt inn ved liten avstand fra mikrofonen inneholde en større andel av direkte lyd fra sangeren og mindre resonans enn lyder som blir tatt opp med en større avstand til mikrofonen. Dermed vil lytteren anta at man er nærmere lydkilden når lyden er tatt opp nært mikrofonen. For det andre vil rekkevidden av lyder man hører i virkeligheten beskrive avstanden lytteren har til lydkilden. Dermed vil lyder som er sterkere eller høyere i lydbildet til en innspilling vanligvis oppleves som nærmere lytteren enn stille og lave lyder.

Dibben beskriver videre hvordan denne måten å justere vokalen skaper to effekter: intimitet og nærhet mellom lytter og sanger, i tillegg til å kommunisere rollefigurens og/eller utøverens indre tanker (2009:320). På bakgrunn av dette er det da mulig å anta at studioinnspillinger baserer seg på manipulasjon av vokalstemmen for å skape et personlig bånd mellom lytter og

¹⁸ Dibben referer til boken *Fernando the Flute* (1991) av Philip Tagg når hun snakker om monosentrisk miks.

musikk, grunnet studioinnspillings mangel på de kroppslige og visuelle delene man tar i bruk ved en fremføring. Vokalen blir satt i sentrum av lydbildet for at lytteren skal kunne relatere seg til noe menneskelig, eller oppnå en forståelse av musikken på bakgrunn av menneskelige følelser. Da vokalen man hører ikke har noen synlig kropp eller synlige gester man kan forholde seg til, stilles det muligens større krav til en opplevelse av nærhet for å skape kommunikasjon mellom artist og lytter.

3.3 Forventninger til en studioinnspilling

En av grunnene til at jeg har valgt å ta utgangspunkt i Warners fire punkter for studioteknologisk produksjon av musikk, var for å vise hvordan musikere og artister fra så tidlig som 1960-tallet har blitt avhengige av teknologiske hjelpemiddel både ved komponering, innspilling og ved fremføring av musikken sin. I denne delen vil jeg vie meg til et spørsmål som oppstår ved behandling av studioinnspilt materiale: hva forventer man når man hører på en innspilling? Med dette mener jeg konkret hva som forventes av studioinnspillinger eller innspillinger som har tilgang til teknologiske muligheter og etterproduksjon. Grunnet en utvikling som stadig gir oss en større og større kontroll over musikken, er svaret for meg at man forventer mye mer av en innspilling enn man gjør i en konsertsammenheng. Dette kan igjen deles opp i to forskjellige retninger. Det første retter seg mot artistene, utøverne, lydteknikerne og produsentene av en plate.

For dem har denne utviklingen ført til at de bruker teknologien til å bearbeide og realisere idéer og drømmer. Man er ikke lenger begrenset til det man klarer å notere eller det man selv klarer å spille, men har muligheten til å presse grenser som tidligere har vært utenfor rekkevidde. Med teknologiske hjelpemiddel er den eneste grensen for en musiker eller produsent sin egen kreativitet. Derfor er det også naturlig at mange musikere og produsenter ønsker utforske disse grensene og forsøke å gjøre det beste de kan for å gi musikken det uttrykket og den tyngden man kanskje føler den trenger. Innenfor populærmusikk er det ofte fokus på å lage innspillinger som flest mulig har lyst til å høre og dermed også gi lytteren en best mulig opplevelse av den musikken som presenteres. Hovedfokuset kan altså bli å gi lytteren den innspillingen han/hun fortjener og skape noe man er fornøyd med og kan stå for. Derfor kan dette også være en av grunnene til at det er mye bruk av de manipulative aspektene ved en studiosituasjon. Siden man har tilgang og mulighet til perfektionering ved

hjelp av flersporsinnspilling, signalbearbeidelse, klipping og liming mellom spor og så videre, fører dette til at man også tar i bruk slike hjelpemiddel for å forhindre at feil og mangler når ut til lytterne og «fans». For egen del kan dermed manipulative muligheter brukes for å kunne gi et tilfredsstillende musikalsk uttrykk, og for lytterens del kan det brukes for å gi en følelse av illusjon for å oppnå en ideell fremførelse. Derfor presser musikere seg til å komme opp med nye, bedre forslag til tidligere innspillinger. Fokuset har blitt mer og mer rettet mot det digitale lydbildets muligheter for ren lyd, og softwaremulighetene som gir en etterkontroll på det innspilte materialet. Slik går fokuset mer og mer mot perfeksjonisme.

Den andre punktet retter seg mot lytteren og lytterens opplevelse av musikken. Som lytter vil man, når man hører på en innspilling av artister og musikere, ubevisst ha visse forventninger til den musikalske innspillingen. Hører man på en innspilling av en stor artist eller et stort band forventer man at det ligger et uttrykk av profesjonalitet i musikken utøveren gir fra seg. Samtidig forventer man ofte at låtene skal være enten like godt eller bedre produsert enn tidligere album og låter av den samme utøveren. Derfor kan dette gi press tilbake til musiker og produsent på å hele tiden forsøke å overgå tidligere utgivelser. Siden man også ofte hører innspillingen mange ganger, gir det en forventning av at produksjonen skal være av en slik standard at man kan høre den om igjen og om igjen uten å oppdage feil og mangler.

Videre kan man da diskutere følgende: er det bra at artister får denne perfeksjonistiske tilnærmingen til musikk? Hvis musikere hele tiden føler en trang til å ta i bruk ny teknologi, forbedre tidligere teknologier og, ikke minst, gjøre bruk av mer teknologi, hvor fører dette musikken? Vil det ende opp med at alt programmeres ved hjelp av data, uten noen form for innspilling? Hvordan blir da fremføringspraksisen? Hva har det å si for autenticiteten til musikken? Mange spørsmål kan rettes mot dagens bruk av innspillingsteknologi. Det positive med denne perfeksjonistiske tilnærmingen er at mange artister og band forsøker å bruke teknologien til å gi et så godt produkt som mulig til lytteren. Det er ofte veldig vanskelig å spille inn en stemme helt korrekt når man er i en studiotilværelse. Dette trenger ikke å være fordi utøveren ikke er flink nok på instrumentet sitt, men rett og slett at de teknologiske hjelpemidlene i bunn og grunn gjør musikerens fremførelse helt naken. Innspillingen legger ikke skjul på noe, og all oppmerksomheten rettes mot det produserte materialet. I tillegg spilles musikken inn for å vare og bli lyttet til gang på gang i ulike sammenhenger og av ulike lyttere. Teknologi kan da brukes positivt ved å ha muligheter til å spille om igjen eller rette på feil som ble gjort under innspillingsprosessen.

Negative effekter kan blant annet være at fokuset på den perfekte fremførelsen gjør at musikerne ikke tør å ta i bruk egne ferdigheter på produktet sitt, men heller gjemmer seg bak de teknologiske hjelpemidlene man har til rådighet. Warner skriver blant annet at mye av dagens populærmusikkinnspillinger, nesten utelukkende og noen ganger alltid, kun består av synthesizerlyder og samples (2003:20). Dette trenger ikke nødvendigvis å være positivt. For mye bruk av teknologi kan føre til at utøveren ikke legger fokuset på den musikalske fremførelsen, men heller fokuserer på det musikalske lydbildet. En slik videreutvikling kan føre til at musikken blir mer og mer teknologisk, helt til det ikke er noen form for akustisk innspilt materiale igjen på albumene. Dette kan videre føre til at musikk ikke lengre utøves av musikere, men blir forbeholdt programmerere og teknikere. Hvis lydene utelukkende blir til ved teknologiske hjelpemiddel, er det da en fremførelse?

4 Livefremføring

Jeg har til nå forsøkt å gi en oversikt over sentrale milepæler innen utviklingen av studioteknologien, samt hvordan studiosituasjonen fungerer innenfor moderne populærmusikk. Dette for å forsøke å gi et overblikk over hvor viktig det har blitt med teknologi, hvor mye av komposisjonstilværelsen som er avhengig av studioets ressurser, og hvilke teknologier som brukes som basis for de aller fleste populærmusikalske innspillinger. Jeg vil nå ta for meg oppgavens andre viktige fremføringspraksis, nemlig livefremførelser. Hva er en livefremførelse? Etter hvert som studio praksisen har blitt mer og mer markant innenfor populærmusikalsk praksis, har dette ført til en trang til å beskrive og sette navn på musikk som har sitt utspring i direkte kommunikasjon mellom utøver og lytter. Denne kategorien kalles livemusikk, noe man kan oversette som ekte eller levende musikk. Auslander (2008) poengterer i boken *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* at kategorien live kan beskrives som en motpol til innspillingen fordi begrepet live bare har en mening dersom det blir stilt i relasjon til en motsetning. Live er et begrep som har blitt tatt i bruk grunnet studiofremføringspraksisens utvikling. Derfor trengte man et navn på fremføringer som baserer seg på å fremføre musikken direkte til et publikum. I teorien vil dette si musikk som baserer seg på en formidling gjennom fysisk fremførelse av materialet fremfor et publikum, uten manipulasjon av materialet. I praksis er det ikke like lett. Dagens fokus på media og innspillinger har ført til at all musikk, også livefremført materiale gjør bruk av teknologi. Dette til en grad som kan gjøre begrepet live vanskelig. Jeg vil først gå inn på teknologi i relasjon til livefremførelser, for å vise til likheter mellom studioinnspilt og livefremført musikk. Etter dette vil jeg gå inn på visuelle deler av en livefremførelse som jeg vil se nærmere på under analysedelen.

4.1 Teknologi i lys av livefremførelser

Auslander (2008) setter live og teknologiske medier som TV og film inn i et historisk perspektiv, i et forsøk på å vise hvordan livefremførelse som begrep har utviklet seg. I starten baserte film og TV seg på teaterpraksisen, som består av ekte, eller live fremførelse. Det ble tatt i bruk de samme fortellemåtene og strukturene som teateret, for å simulere en teaterforestilling. Etter hvert som TV og media ble større, har denne trenden snudd, og TV og teaterpraksisen har begynt å basere seg på TV og media. Dette blant annet ved et økende

innslag av teknologibruk og førinnspilt materiale. Trenden har slik blitt reversert til det motsatte. Som tidligere nevnt, var dette også tilfellet innenfor lydinnspilt materiale. Etter hvert som media og teknologi har blitt mer og mer vanlig i dagligdags praksis, har dette ført til et større fokus på teknologi, også ved livefremførelser. Auslander diskuterer denne trenden og argumenterer for at livefremførelser i seg selv kan sies å ha blitt et produkt som spinner ut av media og teknologi:

Live performance now often incorporates mediatization to the degree that the live event itself is a product of media technologies. This has been the case to some degree for a long time, of course: as soon as electric amplification is used, one might say that an event is mediatized¹⁹. What we actually hear is the vibration of a speaker, a reproduction by technological means of a sound picked up by a microphone, not the original (live) acoustic event (Auslander 2008:25).

Dagens livefremføringspraksis har med andre ord, i følge Auslander, utviklet seg til å være avhengig av teknologi, ved at den trenger teknologi for å nå ut til publikum. Livefremførelser tar bruk av teknologi for å forsterke lyden, slik at den kan høres ut til publikumet som er tilstede på konserten. Videre viser Auslander til hvordan teknologiske hjelpemiddel som i senere tid har blitt sterkere innenfor flere fremføringspraksiser, blant annet ved å vise til at tilskuere som sitter bakerst ved store musikk-konsserter er til stede ved en livefremføring, men uten å ta stor del i den. Dette fordi det meste av opplevelsen er rettet mot store fjernsynsskjermer, og ikke på selve utøveren, noe som gjør at publikum på en måte blir mer distansert fra selve fremførelsen. Man trenger ikke å være spesielt involvert i fremførelsen utøveren presterer selv om man er tilstede på konserten.

Teknologiske muligheter har også gjort det mulig å ta opp livefremførelser, kringkaste dem, og lagre de til senere bruk. Dette har følgende formål: kommersialisme og masseproduksjon.

By being recorded and becoming mediatized, performance becomes an accumulable value. Live performance exists within the economy of repetition largely either to promote mass-produced cultural objects [...] or to serve as raw material for mediatization, as when live theatre productions are staged in order to be reproduced on television (Auslander 2008:28).

¹⁹ Auslander bruker begrepet mediatisert for å beskrive fremførelser som baserer seg på reproduksjon ved hjelp av teknologi. Auslanders egen definisjon av mediatisert er følgende: «“Mediatized performance” is performance that is circulated on television, as audio or video recordings, and in other forms based in technologies of reproduction» (Auslander 2008:4). Begrepet vil ikke brukes i denne oppgaven, med mindre det siteres til fra andre kilder.

Ved å ta opp fremførelsen har man mulighet til å tjene på produktet ved å selge det, i form av produkter som CD og DVD. På bakgrunn av dette kan egentlig ikke fremførelsen lengre sies å være en livefremførelse. Livefremførelsen som brukes som analyseobjekt i denne oppgaven er også et resultat av denne formen for masseproduksjon. Analyse av denne livefremførelsen vil også bli gjort som et resultat av den teknologien som er tilgjengelig. Bakgrunnen til å fortsatt kalle det for live, er at opptaket er et resultat av at fremførelsen har sitt utspring i en helhetlig fremførelse fremfor et større publikum. Studioinnspillinger gjøres i et lukket lokale, der det eneste publikumet er de som jobber med musikken.

Grunnet teknologi har livefremførelser kommet i skyggen av studioinnspillinger. Studioinnspillinger har blitt den ledende praksisen innenfor populærmusikk i en så stor grad at livefremførelser forsøker å basere seg på studioinnspillingen. Mye av dagens livefremførelser forsøker å gjenskape studioinnspillingen så godt det lar seg gjøre, og noen ganger til en så stor grad at det blir tatt bruk av playback. Livefremføringspraksisen har dermed blitt en arena der publikum ofte forventer å høre en gjenskapelse av studioinnspillingen fremført direkte, der publikum kan ta del av fremførelsen (Auslander 2008).

4.1.1 Studioteknikkene ved livefremføring

For å vise til likheter mellom dagens studioproduksjon og dagens livefremføringspraksis, kan det være greit å drøfte hvordan Warners fire viktige punkter om studioteknologi kan brukes i en livesammenheng. Dette fordi alle disse teknikkene er i større eller mindre grad også i bruk ved å sette opp en livefremførelse. Forskjellen er hvordan man har muligheten til å bruke disse teknikkene.

Flersporsinnspillingsteknikken brukes i miksebordet for å separere de ulike instrumentene og vokalistene fra hverandre. Hvert instrument og hver stemme går inn på sitt eget spor på miksebordet, og slik har man tilgang til å kontrollere volum, klang, sentrering i forhold til lydbildet og, til en viss grad, effekter på de enkelte instrumentene, uten at det går ut over andre instrumenter ved fremførelsen. Dette gjør at lydmannen kan ha kontroll på hver enkelt av musikerne på scenen, og kan justere volum, klang og effekter ut ifra resten av musikken for å gi et best mulig lydbilde ut til publikum på konserten. En stor forskjell mellom

mulighetene til flersporsinnspilling ved studio og live, er muligheten for nye forsøk og etterproduksjon i studio. Live har man bare muligheten til å separere instrumentene på forskjellige spor, ikke å kunne spille inn på nytt og finne frem til «et godt take» man kan være fornøyd med. Musikken som går gjennom miksebordet går videre rett ut til publikum som er tilstede ved fremførelsen. Man har altså ikke muligheten til å spille inn på nytt, eller endre allerede fremført musikk ved live.

Signalbearbeidelse blir både brukt ved effekter og klang på miksebordet, samt kan brukes ved hjelp av egne effektbokser. Effekter som auto-tune og delay kan hjelpe en livefremførelse med tanke på å virkeliggjøre studiofremførelsen fremfor et publikum, men det kan også være negativt. Tar man for eksempel for seg auto-tune, kan det lett oppstå debatt om autenticiteten til en livefremføring. Auto-tune er en form for å prosessere og korrigere vokalfremførelser. Med andre ord kan den kamuflere toner som i utgangspunktet ikke treffer innenfor riktig tonehøyde ved mekanisk korrigering. Dette fører til at sangere som i utgangspunktet ikke klarer å treffe de rette tonene, kan kamuflere seg bak auto-tune og likevel få det til å virke som de har en større kontroll på stemmen sin enn de egentlig har. I tillegg kan denne effekten lett gjenkjennes hvis den blir brukt for mye, da stemmen får en metallisk klang på seg. Derfor kan den for mange ødelegge en fremførelse.

MIDI-sekvensering brukes som regel ved livefremføringer når en musiker trenger å ha kontroll på mange lyder ved hjelp av en synthesizer, et keyboard eller et program. Et godt eksempel på hvordan MIDI kan brukes ved konserter og fremførelser, er ved fingerbrettet Continuum. Dette instrumentet fungerer som et tredimensjonalt keyboard og bruker MIDI som grunnlag for å lage og kontrollere lyder og toner (Haken Audio 2011). Av musikere som aktivt bruker Continuum på konsertene sine, kan man nevne Jordan Rudess, keyboardisten i Dream Theater.

Sampling er ofte brukt under livefremføringer, men ofte i varierende grad. En form for sample man kan finne på dagens moderne livescene, er looping. Her spiller musikeren inn en frase som han/hun vil at skal repeteres inn på et opptaksapparat. Når frasen er ferdig, stopper musikeren opptaket og frasen blir automatisk spilt av. Dette repeteres helt til musikeren velger å avslutte loopen. Loopen kan da lagres på apparatet og brukes senere i sangen, eller den kan slettes. Dette kan hjelpe en musiker til å få til flere stemmer på én gang, og er på mange måter livefremføringens svar på hjemmestudioet, der én person kan komponere og spille inn et helt

orkester. Problemet er her at stemmene må spilles inn én etter én, i motsetning til studioet, som kan spille inn stemmene for å så få de spilt av simultant på innspillingen.

Slik kan mye av det som tidligere var forbeholdt studioproduksjon nå brukes i konsertsammenhenger. Grunnen til at jeg tar opp disse eksemplene, er for å vise til hvordan dagens livepraksis innenfor populærmusikksjangeren ofte kan ligne mye på studiotilværelsen, men med ulikheter. Ved tilgang til studio har man likevel en mye større kontroll over musikken, på grunn av tid til å forbedre, bearbeide og etterprodusere musikken.

Livefremførelser har likevel en mulighet til å etterprodusere musikken hvis den skal gis ut som et album eller en konsertfremførelse for et større publikum, noe som vil være utgangspunktet for neste avsnitt.

4.1.2 Problematisering av liveinnspillinger

Livefremførelser og liveinnspillinger som er tilgjengelig på utgivelser kan ofte være forbedret eller bearbeidet av profesjonelle teknikere, både ved bilde og lyd. Dette kan skape problemer knyttet til autenticiteten til fremførelsene. La oss starte med en rask repetisjon av teknologiske inngrep som kan gjøres med eller under innspillingsprosessen av musikk. I en senere artikkel skrevet av Warner, viser han konkret til teknologiens vesentlige rolle ved å beskrive inngrep som kan gjøres på alle nivåer av en innspilling:

technological interventions occur at all levels: relative loudness is controlled by the amplifying circuitry of the mixer; dynamic range is modified and controlled through the use of compression; spatial positions are determined by panoramic potentiometer settings, microphone placements and the addition of either natural or artificially produced reverberation; timbres may be modified by resourceful equalization circuitry, special effects (chorus flanging, phasing and so on) and a range of distortion processes; and 'performances' are revised through the use of overdubbing techniques and further modified by a range of editing practices (Warner 2009:134).

Grunnet denne formen for kontroll via teknologiske hjelpemiddel fører dette altså til at man aldri kan være sikker på hvor mye en innspilling har dratt nytte av slike hjelpemiddel. Med andre ord kan det være vanskelig å vite hva som har blitt gjort akustisk eller med menneskelig vokal og innspilling av instrumenter, og hva som har blitt programmert og lagt til ved hjelp av teknologisk bearbeidelse og overdubbing. Dette gjelder også til en viss grad for innspillinger som er gjort av livefremføringer. I siste del av sitatet skriver Warner at fremførelser blir

revidert og omarbeidet ved hjelp av overdubbing og modifisert av redigeringsteknikker. Selv om opptaket skal representere en innspilling gjort spontant fremfor et publikum, er det ofte gjort en del tekniske modifikasjoner i ettertid. Dette grunnet de forventningene som gjøres til innspillinger. Med én gang en innspilling skal gjøres tilgjengelig for et større publikum, vil man automatisk at denne innspillingen også viser artisten og musikerne på sitt beste. Derfor kan man aldri vite hvor mye en kan «stole» på autenticiteten til en liveinnspilling.²⁰

Liveinnspillinger kan dermed, med andre ord, gi lytteren en annen form for illusjon enn studioinnspillinger, ved å gi et inntrykk av at musikken presenteres som en helhetlig livefremførelse, selv om modifikasjoner kan ha vært gjort i ettertid. Dette skaper et problem: hvis en liveinnspilling også tar i bruk teknologi for å bearbeide musikken i etterkant, hvordan skal vi da oppfatte den som en fremføring? Vil dette si at vi ikke kan stole på at innspillingen er en autentisk livefremførelse? Er det viktig for lytteren at musikken blir oppfattet autentisk?

Det samme gjelder for studioinnspillinger som forsøker å gi et inntrykk av å være en livefremførelse. Det finnes for eksempel innspillinger som er gjort i en studiosituasjon, men som skal gi lytteren referanser til, eller en illusjon av å være en livefremførelse. Brackett skriver blant annet i artikkelen «James Brown's 'Superbad' and the Double-Voiced Utterance» (2000) at låten «Superbad» ble spilt inn i en studiosituasjon og lydene som høres ut som respons fra publikum ble lagt til etter at innspillingene var gjort.

this particular recording effaces the signs of its own production, overdubbing audience sound to simulate a live recording. This contrasts with the way studio recordings typically efface the signs of their production by seeking to minimize the effect of human performance: individual mistakes can be re-recorded, weak voices bolstered, 'thin' accompaniments 'sweetened' by additional instruments. 'Superbad', though effacing signs of its original studio production, emphasizes the recording as a *performance*: Brown instructs his 'audience' to 'watch' him; he exhorts the members of his band by name and engages in a call-and-response with them at the end of the song. Brown's vocals and the sax solos appear improvised; rather than presenting a safe, sanitized product, 'Superbad' calls attention to its rough edges (Brackett 2000:127).

Brackett viser her hvordan Brown forsøker å simulere en livefremførelse for å forsterke innspillingens fokus som en fremførelse, i denne situasjonen en livefremførelse. Dette setter

²⁰ Med andre ord kan man si at det er vanskelig å vite hva man har bearbeidet i studio i etterkant av en innspilling og hvor mye av innspillingen som viser til fremførelsen som ble gjort med et publikum tilstede.

fokuset på manipulasjon av materialet i et annet lys enn studioinnspillinger vanligvis gjør, og viser at innspillinger som skal gi inntrykk av å være liveinnspilt, ikke i utgangspunktet trenger å være basert på en livefremførelse i det hele tatt. Opptak av livefremførelser kan dermed være modifisert i etterkant av fremførelsen. Derfor er det viktig å være klar over dette når man behandler en innspilling av en livefremførelse. Ved analysedelen vil derfor livefremførelsen bli analysert på bakgrunn av hørbare auditive forskjeller. Dette vil være et av grunnlagene for å vise til forskjell fra studioinnspillingen, og slik vise at innspillingen i utgangspunktet har vært en livefremførelse.

4.2 Visuell fremførelse

Hittil har hovedfokuset ved beskrivelse av live og livefremføring vært teknologi som benyttes innenfor denne fremføringspraksisen. Her vil jeg ta for meg et aspekt som studioinnspillingen mangler, eller mister, grunnet mangelen på billedlig informasjon: fysisk og visuell fremførelse. Her vil jeg forholde meg til to faktorer som, ved analyse av livefremførelsen av «Billie Jean», kan sies å være viktige for live fremføringspraksis. Disse faktorene er ansiktsuttrykk og gester, og dans og koreografi.

4.2.1 Ansiktsuttrykk og gester

Thompson, Graham og Russo (2005) poengterer i artikkelen «Seeing Music Performance: Visual Influences on Perception and Experience» at man frem til oppfinnelsen av fonografen og grammfonen nesten alltid opplevde musikken audio-visuelt, der man både hørte musikken og samtidig så utøverne som fremførte den. Videre poengterer de at som en respons til introduksjonen av teknologi, ble de auditive og visuelle delene av fremføringspraksisen separert. Dette har påvirket forståelsen av musikk på en måte som gjør at de visuelle bidragene til musikkaktiviteter ofte blir ignorert (2005:203). Jeg har tidligere i oppgaven forsøkt å vise til viktigheten av innspilt materiale innen dagens populærmusikk, ved å vise til historisk utvikling og teknikker som brukes ved bearbeidelse av musikk. Dette blant annet for å vise at fokuset i dagens samfunn ofte ligger på det lydinnspilte materialet, og ikke på det visuelle. Her vil jeg altså rette fokuset mot det visuelle man kan finne ved livefremførelser. Hvor viktig er de billedlige faktorene for opplevelsen av innspilt musikk?

I mange sammenhenger, for eksempel når man lytter til en cd, radio eller en låt på en bærbar musikkavspiller, mister man den visuelle delen av fremførelsen. Dette fordi ren lydinnspilling ikke gir tilgang til ansiktsuttrykk og andre kroppslige bevegelser som musikerne bruker under fremføringen. Slik sett kan lydinnspillinger uten referanse til den visuelle delen av fremførelsen oppleves som en utenforstående, isolert hendelse som gir lytteren liten, eller ingen mulighet for deltagelse. Med dette mener jeg at man ikke får noen følelse av å kunne påvirke musikken og situasjonen, fordi innspillingen allerede har skjedd. Man har bare muligheten til å høre den samme fremførelsen på nytt og på nytt. Hvordan oppleves dette når man har tilgang til billedlig fremførelse i form av konserter og andre livefremførelser? Er billedlig fremførelse viktig eller uviktig for hvordan vi oppfatter musikken? Thompson, Graham og Russo mener visuelle aspekter som ansiktsuttrykk og gestikulasjon påvirker musikkopplevelsen på flere nivå: et grunnleggende nivå, et persepsjonelt nivå, et følelsesmessig nivå og ved å vise holdning og interaksjon (2005:203-204).

På et grunnleggende nivå signaliserer ofte visuell informasjon valg av tidspunkt for musikalske hendelser. Dette kan rette lytterens fokus mot eller vekk fra akustisk informasjon som kan være kritisk ved spesielle tidsøyeblikk, noe som kan øke eller redusere musikalsk forståelse. På et perseptuelt nivå signaliserer visuell informasjon viktige melodiske, harmoniske og rytmiske handlinger. Utøveren kan, ved hjelp av gestikulering og uttrykk vise til deler som trenger mer konsentrasjon ved fremførelsen enn andre. De kan også vise forståelse for musikalsk informasjon, om fremførelsen går «etter forventningene», eller om noe uventet oppstår. På et følelsesmessig nivå kan utøveren vise til emosjonelle følelser man ikke nødvendigvis får tilgang til hvis man bare hører på musikken. Emosjonelle uttrykk har ofte stor påvirkning på lytteren og mye av disse uttrykkene ligger både i lydene man produserer og de uttrykkene og bevegelsene man bruker for å produsere disse lydene. Det siste nivået omhandler holdningene og interaksjonene utøveren viser. Ved å ta i bruk kropp og uttrykk kan utøveren personifisere musikken og trekke lytteren inn i en sfære der man får følelsen av gjensidig påvirkning. I stedet for at fremførelsen oppfattes som en utenforstående og isolert hendelse, kan visuelle inntrykk trekke utøver og lytter nærmere og skape en opplevelse av delaktighet fra begge sider (ibid.).

Med disse nivåene som utgangspunkt viser Thompson, Graham og Russo ved case-studier og resultater fra eksperimenter, at visuelle deler av en fremførelse har stor påvirkning på oppfattelsen av musikalsk struktur, relatert til tonehøyde, og tolkning av musikk. Det første

studiet tar for seg en opptreden av instrumentalen «Blues Boys Tune» av B. B. King. Her viser Thompson et al. til hvordan Kings ansiktsuttrykk blant annet ofte fungerer både som indikasjon på emosjonelle stadier og for å illustrere forekomster av dissonanser og «blåtoner». Dette ved at King ofte bruker en innadvendt opptreden der han har øynene lukket og indikerer et uttrykk av smerte samtidig som han rister på hodet. Disse gestene kan i følge Thompson et al. vise til Kings beherskede gjenspeiling av vanskelige følelser uten å overgi seg til dem (2005:207). Det andre studiet tar for seg en fremførelse av låten «Just in Time» av Judy Garland. Her retter de fokus mot Garlands bruk av gester og ansiktsuttrykk for å illustrere tekstens fortelling. Blant annet trekker de frem en håndgestikulasjon som simulerer svømmebevegelser for å fullføre setningen «i was lost» til å kunne bety at hun føler seg tapt i havsnød. Samtidig viser hun et varmt smil som viser frem mot en lykkelig slutt som kommer ved ordene «now you're here». Begge disse eksemplene viser hvordan utøverens gester kan hjelpe lytteren til å oppfatte et budskap i musikken.

Videre henviser Thompson, Graham og Russo til eksperimenter der de tester hvordan personer oppfatter musikken når de har ulikt utgangspunkt. De gjennomgår fem eksperimenter, tre basert på perseptuell oppfattelse og to basert på emosjonell oppfattelse. Her vises det hvordan personer med ulikt utgangspunkt reagerer forskjellig på musikk hvis de bare har tilgang til lyd kontra hvis de har tilgang til både lyd og bilde. Ut ifra disse eksperimentene fastslår Thompson, Graham og Russo følgende:

To a surprising extent, facial expression and other bodily movements affect music experience at a perceptual level and an emotional level. Different facial expressions can cause the same musical events to sound more or less dissonant, the same melodic interval to sound larger or smaller, and the same music to sound more or less joyful. In short, listeners integrate visual with aural aspects of performance to form an integrated audio-visual mental representation of music, and this representation is not entirely predictable from the aural input alone (Thompson, Graham og Russo 2005:220).

Eksperimentene viser altså konkret til at opplevelsen endrer seg hvis visuelle deler er med i fremføringen. Måten vi opplever ulike intervall, eller stemningen i musikken forandrer seg hvis vi har tilgang til å se personen som fremfører musikken. Dette kan føre til at musikk som i utgangspunktet gir deg en spesiell stemning eller historie når du lytter til studioinnspillingen, gir deg en helt annen stemning eller historie når du får den fremført der du har muligheten til å se musikeren.

4.2.2 Dans og koreografi

Hittil har fokuset mitt ved visuell fremførelse vært ansiktsuttrykk og gester som utøveren gjør ved fremføringen av musikken. I tillegg til dette kan også dans og koreograferte bevegelser trekkes frem som en viktig opplevelse ved livefremføringer. Dette fordi det spektakulære også kan være med på å bestemme hvordan vi som tilskuer til en konsert reagerer. Da jeg i analysedelen har tenkt å ta for meg fremførelser av en låt av Michael Jackson, passer det her å diskutere relevansen av dans og musikk med utgangspunkt i ham. Dans og koreografering har også hatt mye å si for karrieren til Jackson, der flere av hans fremførelser har hatt stor fokus på visuell fremførelse og koreografert dans. Kooijman (2006) beskriver Jacksons fremførelse av «Billie Jean» under Motowns 25-årsjubileum som en viktig del av hans karriere, og også en viktig fremførelse innenfor populærmusikkhistorien.

Kooijman refererer til ulike kilder når han skriver at Michael Jacksons dans under 25-årsfeiringen av Motown var banebrytende og viktig, blant annet til personer som var til stede under konserten. Jackson brukte playback under denne fremførelsen, noe som viser til at fokuset ved fremførelsen var på koreografert dans.²¹ Dette var også den første fremførelsen der Jackson tok i bruk dansebevegelsen «moonwalk», som siden har blitt en dans mange assosierer med Jackson, og et slags signaturstempel på hans opptredener. Kooijman nevner to argumenter for hvorfor han mener opptredenen under *Motown 25* kan sies å være viktig:

First, the performance is an important contribution to the star-text that constitutes Jackson's star image. [...] the star-text consists not only of the star's actual performances, but also of other texts such as interviews, promotional material, critical reviews and gossip. *Motown 25* proves to be a key moment in the construction of Michael Jackson as a crossover star. Second the performance should be positioned within the emergence of music video as the prevalent medium through which to present pop music. With its emphasis on the visual rather than the musical, Jackson's 'Billie Jean' at *Motown 25* is a key moment in the history of the performance of pop music, in which spectacle has increasingly become its most celebrated component (Kooijman 2006:120).

Kooijmans andre poeng, viser at mye av suksessen til Jackson er forankret i en visuell gjengivelse av musikkvideoen. Ved å se på salgstall av albumet *Thriller* før og etter denne

²¹ Jackson har ofte tatt i bruk playback ved livefremførelsene sine. På den måten går ikke kroppslig bevegelse ut over vokalprestasjonen publikum hører. Problemet med playback er at musikken ikke fremføres live, noe som med andre ord betyr at musikken ikke egentlig er livefremført. Kooijman refererer til at dette har blitt vanlig innenfor den populærmusikalske scenen, der artister som Madonna, Janet Jackson, Britney Spears og Justin Timberlake også har gjort bruk av playback under konsertene sine (Kooijman 2006:127).

fremførelsen, kan vi se at fremførelsen av «Billie Jean» under *Motown 25* betydde en del for Jacksons videre karriere. Albumet *Thriller* hadde solgt bra før *Motown 25*, men etter fremførelsen av «Billie Jean», eskalerte salgstallet og albumet ble det mestselgende album gjennom tidende (Kooijman 2006:120). Dette til tross for at fremførelsen var gjort med playback. Det virker som både publikum og TV-seere ikke brydde seg om at musikken var forinnspilt. Det viktige lå i Jacksons koreograferte dans, og hans fremtreden på scenen. Kooijman beskriver at mange av de bevegelsene og uttrykkene Jackson gjorde under denne fremførelsen senere ble en del av hans livefremførelser, og at det var disse bevegelsene som samlet gjorde fremførelsen så spesiell.

although the moonwalk stood out, it was only one of several visual elements that constituted his trademark performance. The single white sequinned glove grasping his crotch, the staccato movement of his pelvis and his angry gaze into the camera have all become classic elements of the Michael Jackson star persona, reappearing in his other 'live' performances and music videos. It was the accumulation of these visual elements, rather than the song he lip-synched, that made the performance legendary (Kooijman 2006:122).

At Jackson fremførte til et før-innspilt spor var ikke viktig. Det publikum mente var viktig, var at Jackson ga folket et visuelt godt show. Også lydteknikeren på *Thriller*, Bruce Swedien, trekker frem Jacksons dansebevegelser som viktige:

I think it was Michael's dancing, as much as his singing, that propelled the "Billie Jean" phenomenon. On May 16, 1983, more than 50 million viewers watched Michael debut his famous moonwalk in a mesmerizing performance on the *Motown 25* television special. I don't know about you, but I have never seen anything like that on television before or since (Swedien 2009:37).

Dansebevegelsene, i tillegg til kostyme og gester, står med andre ord igjen som det viktigste under fremførelsen av «Billie Jean». Vil dette si at musikken ikke har noe å si ved en fremførelse for et publikum? Er det greit å bruke playback så lenge du har et godt visuelt show? At Jackson klarte å levere en fremførelse som siden har blitt betegnet som viktig for populærmusikkens utvikling, kan tyde på at musikken ved en livefremførelse kommer i annen rekke. Dette kan, med andre ord, bety at det ikke er musikken man primært vil oppleve ved en konsert eller opptreden, men andre aspekter. Tidligere i oppgaven har jeg beskrevet livefremførelsens trang til å etterligne studioinnspillingen. Det kan virke som denne trangen har blitt så stor, at man heller velger å bruke det forinnspilte materialet i stedet for å forsøke å etterligne det. Dermed har man muligheten til å fokusere det meste av fremførelsen på det

visuelle, som ansiktsuttrykk, gester og dans. Men kan man kalle en opptreden som ikke tar i bruk livemusikk for en livefremføring? Deler av fremførelsen vil være live, men musikken vil være innspilt på forhånd. Da konserten i bunn og grunn utspiller seg fra studioinnspillingen, vil det etter min mening være problematisk å kalle en konsert eller en opptreden som ikke gjøre bruk av live musikk, for live. Da ville det heller være en kopi av et allerede utgitt materialet.

Også Kooijman mener visuelle deler av opptredener har blitt en viktig faktor innen sjangeren, i en så stor grad at live fremførelse av musikk nesten blir irrelevant for fremførelsen. Dette mener han er på grunn av en trang til å gi publikum det de allerede har sett på musikkvideoen. Musikkkanalen MTV ble lansert i 1981, og gjorde musikkvideoen til det mediet man foretrakk å bruke for å promotere popmusikk (Kooijman 2006:125). Kooijman skriver at dette gjorde bilder, film og TV mer viktig enn lyd og radio innenfor populærmusikk. Fremførelsen av «Billie Jean» under *Motown 25* kan settes i sammenheng med musikkvideoen av låten.

Although the moonwalk was absent, he did execute the other dance moves that would reappear in the *Motown 25* performance, including the spin ending with a still shot of Jackson on his toes. To a certain extent therefore, the *Motown 25* performance could be perceived as a re-enactment of the 'Billie Jean' video (Kooijman 2006:126).

Ut i fra Kooijman kan det se ut som Jackson bare presenterte én ny dansebevegelse, moonwalken. Likevel ble fremførelsen en suksess. At Jackson lot være å bruke moonwalk i musikkvideoen og presenterte bevegelsen på *Motown 25* kan, etter min mening, ha to forklaringer: han lærte moonwalk etter at han spilte inn musikkvideoen til «Billie Jean», eller han valgte bevisst å vente med å presentere den til han stod fremfor et publikum. Dette muligens fordi han anså det som viktig å vise frem denne bevegelsen fremfor et publikum og ikke på et lerret. Da det på noen måter kan se ut som moonwalk var en viktig faktor for at fremførelsen slo an, er det mulig å anta at kroppslige bevegelser som dans har mye å si for en livefremførelse, noe jeg vil undersøke nærmere ved min analyse av livefremførelsen til «Billie Jean».

5 Analysedel

5.1 Presentasjon av analysedelen

Analysedelen er todelt. Først vil jeg se på forskjeller man kan finne innen studioinnspilt materiale og livefremført materiale ved å ta for meg to fremførelser av Michael Jacksons låt «Billie Jean», analysere dem og sette de opp mot hverandre. Den første er studioinnspillingen, som kom ut på albumet *Thriller* i 1982, den andre er en livefremførelse av låten, gjort i 1992, fra DVD-en *Michael Jackson: Live at Bucharest* (2007). Grunnet min interesse for å finne forskjeller mellom studioproduksjoner og live- og konsertfremføringer, vil denne delen av analysen fokusere på bruk av tekniske hjelpemiddel, forskjeller man kan gjøre bruk av for å formidle tekstens handling, sonisk analyse av lydbildet på studioversjonen og audio-visuell analyse av konsertopptaket.

Jeg vil starte med å se på teksten til «Billie Jean», og gjøre en analyse av budskapet i låten. Dette for å ha muligheten til å trekke inn teksten når jeg videre gjennomfører en analyse av de to fremførelsene. Videre vil jeg ta for meg en gjennomgang, eller formanalyse, av låtenes oppbygning, struktur og form, for å vise til noen deler Jackson gjør annerledes ved livefremførelsen i forhold til studioinnspillingen fra *Thriller*. Formanalysene vil innlede de delene som tar for seg de ulike fremførelsene, altså studioinnspillingen og livefremførelsen. I tillegg til dette vil jeg se på groove, lydbilde, vokalfremførelse og fade-out teknikken ved analyse av studioinnspillingen. Ved liveinnspillingen fra Bucharest vil jeg i tillegg til formanalysen ta for meg lydbildet, vokalfremførelsen, gestikulasjoner og ansiktsuttrykk og Jacksons dansebevegelser. Groove vil bli behandlet for å sette dette i forhold til Jacksons dans ved livefremførelsen. Lydbildet på de to fremførelsene vil vise til forskjeller mellom de to praksisene. Vokalfremførelsene vil også være en sammenligning av praksis og uttrykksforskjeller. Da man ved livefremførelser tar i bruk visuelle aspekter ved en fremførelse, vil jeg se på ansiktsuttrykk, gestikulering og dans som en del av livefremførelsen.

Etter dette vil fokuset skifte til å se på muligheter digital behandling av musikk gir ved å ta for meg «Billie Jean 2008 Kanye West mix», utgitt på albumet *Thriller 25* (West 2008). Her er formålet å vise til endringer i oppbygning og uttrykk som har blitt gjort ved digital

manipulasjon av studioinnspillingen til «Billie Jean». Denne analysen vil ikke gå i dybden på innspillingen, men heller ta for seg endringer man øyeblikkelig kan høre når man lytter til de to utgivelsene. Derfor vil det ikke bli gjort en formanalyse av denne utgivelsen, men oppgavedelen vil se på remix-begrepet, tempoendring, og rytmisk struktur i forhold til studioinnspillingen. Dette vil gjøres for å vise hvordan digitale muligheter hjelper Kanye West med å manipulere og redigeringere uttrykket til låten, og skaper en ny innspilling og fremførelse av Jacksons «Billie Jean» fra 1982.

Før jeg tar fatt på analysen vil jeg for ordens skyld spesifisere bruken av navnet «Billie Jean». Da tittelen på låten også er navnet på en karakter i låtens tekst, kan det være problematisk å skille de ulike brukene av navnet fra hverandre. I analysen bruker jeg derfor to forskjellige varianter av tittelen «Billie Jean». Er navnet skrevet med klammer refererer jeg til låten og innhold som går på musikalske og tekstlige deler. Er navnet skrevet uten klammer refererer jeg til karakteren som omtales i teksten.

5.2 Problemer med hensyn til utgave

Når man analyserer musikk som er spilt inn, kan det være små forskjeller i utgavene som utgis. Populærmusikk har en tendens til å komme ut i mange forskjellige varianter og ved nye, re-mastrede utgaver. Musikk som i utgangspunktet var spilt inn ved hjelp av analog teknologi, kan ha blitt digitalisert og digitalt bearbeidet for så å bli sluppet på ny. Derfor har den digitale teknologien mye å si for den musikken vi hører i dagens samfunn, selv om denne musikken i utgangspunktet kom ut før den digitale tidsalderen. Studioinnspillingen av «Billie Jean» kom egentlig ut på albumet *Thriller* i 1982. Jeg baserer meg på en «Special Edition» av albumet, som kom ut i 2001, altså en digitalisert innspilling av låten.

5.3 Teksten i «Billie Jean»

Jeg vil først analysere teksten, eller fortellingen som ligger i «Billie Jean».²² Tekst er ofte en viktig del av hvordan vi oppfatter musikkens mening, og stemmeprestasjon, uttrykk og

²² Teksten er hentet fra albumheftet til *Thriller: Special Edition* (Jackson 2001a). Noen steder er teksten gjengitt annerledes enn den er sunget på innspillingen. Jeg har da valgt å ta utgangspunkt i det innspilte materialet, da det er teksten på innspillingen, og ikke den noterte teksten som er en del av Jacksons musikalske fremførelse.

følelser kan ha utgangspunkt i det tekstlige budskapet sangen uttrykker. Vokalen er også, som tidligere beskrevet, det instrumentet flest kan identifisere seg med, grunnet dets kroppslige utgangspunkt. Ved analyse av både studioversjonen og liveframførelsen av «Billie Jean» kan det derfor være nyttig å kunne ta utgangspunkt i teksten for å ha en forståelse for det tekstlige budskapet i låten.

Første vers starter med en beskrivelse av to karakterer: en kvinnelig karakter og en jeg-person eller forteller. Den kvinnelige karakteren blir sammenlignet med ei vakker filmskuespillerinne, som innleder en samtale, eller legger an på fortelleren. Målet er å få «dance on the floor in the round». Billie Jean prøver muligens å by opp fortelleren til dans:

She was more like a beauty queen from a movie scene
I said don't mind, but what do you mean
I am the one
Who will dance on the floor in the round
She said I am the one who will dance on the floor in the round

Bruken av førsteperson kan være en måte å få lyttere til å identifisere seg med denne personen, og slik stille oss opp mot denne kvinnelige karakteren, som vi enda ikke har fått vite navnet på. I låtens andre vers får vi vite at kvinnen er Billie Jean, fra sangens tittel:

She told me her name was Billie Jean, as she caused a scene
Then every head turned with eyes that dreamed of being the one
Who will dance on the floor in the round

Her får vi vite at Billie Jean ikke bare er vakker, men har en karisma og sjarm som lett skaffer henne oppmerksomhet. Det kan også virke som hun blir beskrevet som et sexsymbol, der «dance on the floor in the round» er en metafor for en seksuell handling. Med andre ord er det mulig å anta at hun aktivt prøver å få fortelleren til sengl. Videre får vi, i låtens overgangsdelen, en slags refleksjon fra fortelleren over advarsler fra venner og mor, muligens i et forsøk på å finne ut hvordan han skal handle videre:

People always told me be careful of what you do
And don't go around breaking young girls hearts
And mother always told me be careful of who you love
And be careful of what you do 'cause the lie becomes the truth

Dette kan også være personens «indre stemmer» som ber ham huske på hva som skjer hvis man er uforsiktig og lar seg lokke ut på «utrygt farvann», en slags skyldfølelse. Han vet han ikke burde gjøre noe dumt, men fristelsen blir muligens for stor. At fortelleren begynner å få skyldfølelse eller indre oppfordrende stemmer, tyder på at begrepet «dance on the floor in the round» ikke skal tolkes bokstavelig, men har seksuelle undertoner. Ser vi videre på låtens refreng, blir dette bekreftet ved fortellerens fornektelse av Billie Jean som elsker. Her blir det også introdusert at Billie Jean har et barn, som hun hevder fortelleren er faren til. Fortelleren forsøker her å hevde at ingen ting seksuelt skjedde mellom ham og Billie Jean, at Billie Jean forsøker å pålegge ham skyld og forpliktelser, og at ungens far er en annen person:

Billie Jean is not my lover
She's just a girl who claims that I am the one
But the kid is not my son
She says I am the one, but the kid is not my son

Da låtens fortelling utspiller seg fra jeg-person, er det vanskelig å vite om budskapet er troverdig eller ikke, og om personen er til å stole på. Dermed kan sannheten også ligge hos karakteren Billie Jean, skjult bak fortellerens skyldfølelse. Fornektelsen vi leser ut i fra det tekstlige budskapet trenger derfor ikke å være sannheten, men fortellerens subjektive tanker. Låtens tredje vers kan tolkes som at foreldreproblematikken har gått rettens vei, at Billie Jean, i hvert fall i en periode, har vunnet, og at fortelleren har blitt offer for kvinnens planer:

For forty days and forty nights the law was on her side
But who can stand when she's in demand
Her schemes and plans
'Cause we danced on the floor in the round
So take my strong advice, just remember to always think twice
(Do think twice)

Låtens siste vers kan ha utgangspunkt i en rettsak, der Billie Jean gir en vitneutsagn. Hun viser til et bilde der hun hevder at barnet har samme øyne som fortelleren:

She told my baby we'd danced 'til three, then she looked at me
Then showed a photo my baby cried his eyes were like mine (oh, no!)
'Cause we danced on the floor in the round, baby

Etter dette kommer overgangsdelen på nytt, men denne gangen er de to siste setningene byttet ut med ny tekst. Denne teksten kan indikere at fortelleren får et slags flashback til hendelsen, og på en måte erkjenner at det likevel kan ha hendt noe mellom dem, til tross for hans tidligere benektelser:

But she came and stood right by me
[just a] smell of sweet perfume
This happened much too soon
She called me to the room

Fra teksten alene, kan dette se ut som en ganske depressiv tekst, knyttet til problemer rundt forførelse, sex og skyldfølelse. Teksten i seg selv synes å ta opp problemer som anses som personlige og private, og videre vil det være nyttig å ha denne kunnskapen når man analyserer hvordan Jacksons velger å fremføre teksten i studioinnspillingen og livefremførelsen.

5.4 «Billie Jean» fra *Thriller*

Studioinnspillingen av «Billie Jean» (Jackson 1982) kan sies å være en ganske typisk populærmusikk-låt. Den har en forholdsvis enkel oppbygning, med mye bruk av musematiske²³ repetisjoner med hensyn til melodilinjer og tema. I bunn og grunn kan man si at låten bygger på fire instrumenter: trommerytmen, bassgangen, akkordene som blir spilt av synth og Jacksons stemmeprestasjoner. Tonearten på låten er Fiss moll. Som tidligere skrevet er «Billie Jean» muligens den låten på albumet som hjalp til å gjøre *Thriller* til det albumet som defineres som det mestselgende «gjennom tidende». Låten er med andre ord godt kjent og populær, noe som er et av grunnlagene til å analysere denne låten som eksempel på populærmusikalsk fremføringspraksis.

Innspillingen har følgende besetning: Michael Jackson: Solo og bakgrunns vokaler, Greg Phillinganes: Rhodes, Synthesizer, Greg Smith: Synthesizer, Bill Wolfer: Synthesizer, Synthesizer programmering, David Williams: Gitar, Louis Johnson: Bass, N'dugu Chanler: Trommer, Michael Boddicker: Emulator. Strykearrangementet er gjort av Jerry Hey og dirigert av Jeremy Lubbock (Swedien 2009:37, Jackson 2001a). Disse opplysningene gir grunnlag til å fastslå at innspillingen baserer seg mye på synthesizere, og dermed også mye på

²³ Begrepet musematisk brukes i denne forstand om et lite tema eller en liten melodi som repeteres. I denne analysen vil dette begrepet bli brukt om repetisjoner eller temaer som er over to takter eller mindre.

lydsyntese (tatt opp under Warners studioteknikker). Før jeg tar for meg konkrete deler av låten, vil jeg her gå gjennom innspillingens oppbygning.

5.4.1 Låtens formoppbygning

Innledning:

- 0:00 Låten starter med to takter der trommene spiller alene. Trommene veksler med å spille på stortrommen og skarptrommen for hvert fjerdedelsslag. Hi-haten spiller åttendedeler. Låten går i ca. 117 bpm²⁴.
- 0:04 Bassen kommer inn og spiller et åttendedelstema presentert over én takt. Dette repeteres på nytt og på nytt. Hver gang bassen spiller tonen f#, blir denne doblet av et annet bass spor, som høres ut som en dyp synth-generert lyd. Samtidig som basstemmen starter, kommer en maracas eller cabasa inn og holder en stabil puls på åttendedeler. Denne fortsetter gjennom hele låten, med noen små forskjeller i rytmen. Når disse har gått i ca. fire takter får vi små perkusive utbrudd i vokalen.
- 0:20 En synthstemme kommer inn og spiller akkorder i første om vending over to takter. Dette etablerer tonearten: Fiss-moll. Disse repeteres i likhet med bass-stemmen. Sammen med trommer og bass utgjør dette grunnstrukturen i låten, og med unntak av overgangsdelen, går disse musematiske repetisjonene gjennom hele låten. Når synthstemmen starter å spille akkorder, skifter basstemmen klang. Det høres ut som basstemmen dobles av synthen. Rett før versets melodi kommer inn, gjøres det bruk av flere perkusive utbrudd i vokalen.

Vers:

- 0:29 Vokalen starter å synge melodien til verset. Kompet fortsetter med sine tema og rytmiske strukturer. Når teksten «Who will dance on the floor in the round» blir sunget, blir melodistemmen doblet av en falsettstemme.
- 0:37 Sekvensering opp en kvart i bass i to takter. Synthstemmen blir liggende på tonene a, d og f#, som sammen med basstemmen utgjør en hm7.
- 0:53 Vers 2 starter. Oppbygningen er lik vers 1.

Overgangsdelen:

- 1:09 Jackson starter å synge låtens overgangsmelodi. Her skifter bassen fra å spille åttendelsspuls til å ligge med utgangspunkt i lengre toner. Synthen skifter klang og spiller akkorder etterfulgt av enkelttoner som ender på en ny akkord. Her blir det introdusert flere nye spor, blant annet en melodistemme som høres ut som en

²⁴ Jeg bruker forkortelsen bpm (beats per minute) om betegnelsen slag per minutt. Betegnelsen ca. brukes fordi det kan virke som låten går litt raskere enn det 117 metronomen viser, men ikke raskt nok til å sette tempoet til 118. Låten går litt raskere på slutten av innspillingen enn ved innledningen. Tempoet kan slik muligens være 117,5, eller lignende.

etterligning av trompetlyd spilt på en synth. Denne ligger til høyre i lydbildet. I tillegg er det lagt på vokalstemmer når melodien har pause. Disse går i en nedadgående bevegelse. Når refrenget nærmer seg, blir det introdusert en del vokalstønn i bakgrunnen av lydbildet.

Refreng:

- 1:26 Vokalen starter å synge refrengets melodi. Her spiller bass og synth de samme musematiske temaene som i introen og versene. Forskjellen er her at synthen ligger lengre på akkordene og gjør bruk av annen klang enn ved innledningen. Vokalen gjør bruk av flere spor, blant annet ved tersvis dobling av melodistemmen.
- 1:34 Presentasjon av gitarstemme. Stemmen er forholdsvis lett i oppbygning, med utgangspunkt i én akkord.

Vers:

- 1:50 Tredje vers starter. I motsetning til tidligere ligger det nå en ny, melodisk synthstemme over akkordene. Det er også mer bruk av vokalstemmer enn de tidligere versene. Melodistemmen er i bunn og grunn den samme, men med noen variasjoner. Strofen «Do think twice» blir sunget to ganger. Den første ligger til høyre i lydbildet, den andre er mer sentrert mot midten.
- 2:15 Fjerde vers starter med en dobling av den nye synthstemmen.

Overgangsdeler:

- 2:31 Overgangsdelen starter igjen. Denne gangen ligger det et strykearrangement over de andre stemmene fra første overgangsdeler.

Refreng:

- 2:48 Refrenget introduserer flere små spor som ligger i bakgrunnen av grunnkompet. Gitarstemmen spiller solo i bakgrunnen. Her kommer også de trompet-lignende lydene tilbake og spiller små utfyllende strofer.

Solo og refreng:

- 3:29 Gitarstemmen kommer i fokus av lydbildet og spiller dermed noe som oppfattes som en solo. Når soloen er slutt repeteres andre del av refrenget, før refrenget i sin helhet blir repetert på nytt.

Avslutning:

- 4:16 Bruddstykker av refrengets tekst og melodi blir repetert. Vokalstemmen starter å repetere setningen «Billie Jean is not my lover» og innspillingen fader ut.

5.4.2 Groove og dens sammenheng til dans

«Billie Jean» kan sies å ha et fokus på rytmikk og kroppslig utfoldelse. Dette på bakgrunn av låtens oppbygning av musematiske, repeterende tema og en stødige rytmisk gjentakelse gjennom låten. Trommerytmens fokus på fjerdedelene (med unntak av hi-haten), synthakkordenes synkoperte struktur, og bassens åttendedelspuls gir et stødige og presist komposisjon som kan beskrives som groovende. Begrepet groove kan i denne sammenhengen best beskrives som «the music's danceability, associated with its 'bodily' power» (Middleton 2000:11). Middletons beskrivelse av groove viser til en forståelse av at musikken lett kan få deg til å bevege deg. Grove Music Online har en lignende tilnærming til definisjonen av groove:

In the realm of jazz, a persistently repeated pattern. More broadly, Feld (1988), studying groove from an ethnomusicological perspective, defines it cautiously as “an unspecifiable but ordered sense of something that is sustained in a distinctive, regular and attractive way, working to draw the listener in.” Connections to dance are important, and the statement that a performance has, or achieves, a groove, usually means that it somehow compels the body to move. Still more generally, the term has a sexual origin and connotation which is obvious, requiring no explanation (Kernfeld 2011).

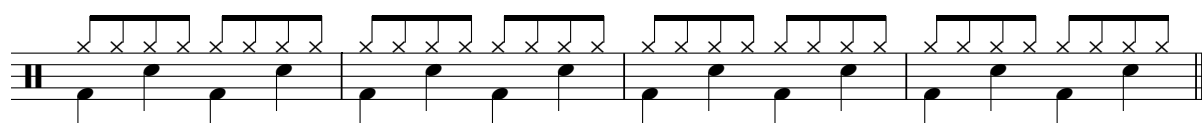
Groove virker å være en form for kroppslig bevegelse med utgangspunkt i musikalsk opplevelse. Musikk som «groover» har en form for kroppslig kraft, noe som gjør at musikken appellerer til dans og kroppslig utfoldelse. Dette virker det også som «Billie Jean» søker å oppnå. I en diskusjon mellom Quincy Jones og Michael Jackson forsøkte Jones å kutte ned på innledningen til låten, fordi han mente det tok for lang tid før stemmen kom inn med melodien. Jackson skal da ha sagt at dette var den delen som fikk han til å ville danse:

Michael, on «Billie Jean», he had an intro you could shave on it, [an] intro so long. And so I said «Smelly it's too long you know. We... we gotta get to the melody quicker». He said «but that's the jelly. That's what makes me wanna dance». Now, when Michael Jackson tells you that's what makes him wanna dance the rest of us had to shut up, you know. 'Cause it's not Bruce [Swedien] or Rod [Temperton]. And I'm not gonna say «that makes *me* dance» you know. So we had... he won, and that was a quorum (Jones 2001:transkribert).

Dette utsagnet virker å beskrive hvordan Jackson er opptatt av at låten skal groove, appellere til kroppslig utfoldelse og få deg til å danse. Den rytmiske oppbygningen i «Billie Jean» kan beskrives som lett tilgjengelig for lyttere: den er ikke komplisert, det er lett å finne pulsen, det

er lite bruk av harmoniske vendinger, ved at låten baserer seg i hovedsak på tre akkorder, bassrytmen holder en stødig puls gjennom hele låten, og skifter bare puls og melodi på overgangene. Dette kan stille låten i funk- og disco-sjangeren.

Ser vi på låtens innledning, blir låtens rytmiske oppbygning introdusert gjennom flere instrumentale spor: trommene (fig. 1), bassmelodien (fig. 2), cabasa (fig. 3), synthbassen (fig. 4) og akkordene som spilles i synthstemmen (fig. 5). Dette skaper en forståelse av musikken som kroppen lett kan relatere seg til, noe som igjen gjør det mulig for kroppen å bevege seg til musikken uten for store problemer.



Figur 1: Trommerytmen



Trommerytmens stødige fjerdedelsspuls ved markering av fjerdedelsslagene, settes opp mot synthbassens og synthakkordenes markering av første slag og etterslaget av andre slag i takten. Dette skaper et fokus på det første slaget i takten, noe vi kan finne igjen blant annet i funksjangeren. Bass, hi-hat og rytmeegg markerer åttendedelene, noe som gir fremdriv i låten. I tillegg ligger sporene, med unntak av rytmeegget, sentrert i lydbildet, noe som gir instrumentene fokus og oppmerksomhet.

Ser vi på tidligere låter av Jackson, kan vi finne igjen lignende oppbygninger, blant annet i «Don't Stop 'Til You Get Enough» fra albumet *Off the Wall* (Jackson 2001b). Bayer (2010) gjør en analyse av denne sangen med hensyn til konvensjoner innen populærmusikk. Her ser han låten som en blanding av disco og funk. Bayer mener hovedfokuset til «Don't Stop 'Til You Get Enough» er å få oss til å danse:

The primary focus of the song is to get us to dance. With the bass providing a solid rhythmic foundation holding everything together, the rhythm tracks are layered like drums in African music. The bass drum doubles the bass line (Ex. 2), the snare hits every second and fourth beat (Ex. 3), and the hi-hat keep a steady quarter-note rhythm (Ex. 4), a cabasa plays an eighth-note rhythm (Ex. 5), a clave hits off-beats on the upbeats of two and four (Ex. 6). [...] The tempo of the song (120 bpm) fits right within what is common for disco: it wasn't too fast or too slow, just right for dancing. The timbre is light, uplifting. The strings underpin the harmony, providing a foundation on which the rhythm floats. The total effect is a wall of sound that envelopes us, carrying us forward, and connecting us to others through the rhythm (Bayer 2010:54-55).

«Billie Jean» har en lignende oppbygning som «Don't Stop 'Til You Get Enough», noe som også gir et lignende utfall: Vi får lyst til å bevege oss, svinge oss til musikkens rytme. Tempoet til «Billie Jean» ligger også nært tempoet i «Don't Stop 'Til You Get Enough», noe som gjør at også denne låten passer til å danse. Vi kan se at «Billie Jean» tar i bruk samme oppbygning ved skarptrommen, hi-hat-rytmen har den samme funksjonen, men spiller åttendedeler i stedet for fjerdedeler og rytmen til cabasa-instrumentet holder en stødig, fremdrivende puls i begge låtene. Jacksons «Billie Jean» virker dermed å ta videre mye av det samme uttrykket man finner på albumet *Off the Wall* fra 1979 (Jackson 2001b). Fokuset ligger på groove og dans, der det er meningen at lytteren skal trekkes inn i en form for transe for å «føle musikken», la den forføre deg og få deg til å bevege deg.

5.4.3 Lydbildet på studioinnspillingen

Fokuserer vi på det instrumentelle aspektet ved innspillingen, kan man blant annet høre hvor balansert hvert spor kommer inn i forhold til hverandre. Med dette mener jeg hvordan stemmene og instrumentene plutselig er hørbare i lydbildet og forsvinner på samme måte, uten noen form for «støy» eller annen lyd som forteller at noe skal skje, som man ofte får ved en livesammenheng, da man ikke har den samme muligheten til å kutte og starte et opptak. Dette er også sannsynligvis et resultat av at innspillingen har blitt digitalisert og utgitt på et digitalt medium. Bruce Swedien har uttalt at han skal ha gjort nesten 100 forskjellige mikser av «Billie Jean», før den andre miksen av låten ble valgt (Jackson 2011:25). Det kan være vanskelig å vite om tallet virkelig var så høyt, men det gir uttrykk for at det dreide seg om et høyt antall ganger, og at «Billie Jean» gjennomgikk en del redigering etter selve innspillingsprosessen var gjort. Bruk av tekniske hjelpemiddel som signalbearbeidelse, flersporsinnspilling og lydsyntese, hvis funksjon jeg har beskrevet tidligere i oppgaven, gjør at det er flere spor på innspillingen man ikke så lett får med seg ved første gjennomhøring. Grunnet albumets tidlige innspilling (i forhold til digitalisering av musikk), er det mest sannsynlig ikke gjort bruk av MIDI, da Swedien beskriver at han brukte analoge 24-spors båndopptakere der han jobbet på 80-tallet (2009:7). Selv om innspillingen i utgangspunktet er gjort med analogt utstyr, er mulighetene for å kontrollere musikken store, og versjonen som kom med utgivelsen i 2001, har blitt digitalisert, noe som gjør at lyden er støyfri.

På nyutgaven av *Thriller* fra 2001 er det inkludert en demo av «Billie Jean» (Jackson 2001c) gjort i Jacksons hjemmestudio. Jackson bruker på denne demoen tid på å forsøke å finne ut hva teksten skal være, og hvordan melodien skal gå. Med andre ord bruker han innspillingsprosessen til å eksperimentere og til å komponere musikken, og for å ha et utgangspunkt når han skal spille inn musikken med produsenten Quincy Jones og lydteknikeren Bruce Swedien. I en analyse av demoen og studioversjonen av «Billie Jean», viser Moorefield (2005) til at mange av elementene og stemmene som til slutt ble med på studioinnspillingen allerede er på plass i demoen. Til forskjell fra studioinnspillingen, gir demoen et uttrykk av manglende produksjon og perfektjonering. Sporene gir her en følelse av å være komponert og spilt inn ved hjelp av syntetisk lyd og teknologiske hjelpemiddel. Trommene høres blant annet ut til å være lagt på ved hjelp av maskin, mens trommesporet på studioinnspillingen er spilt av trommeslageren N'dugu Chancler.

5.4.3.1 Trommesporet på «Billie Jean» og sonisk personlighet

Trommesporet som ligger på demoen er justert lavere i lydbildet, både i volum og tonehøyde, og har dypere resonans enn studioinnspillingen. Trommerytmen virker dermed ikke like fremtredende og viktig i demoen i forhold til studioinnspillingen. I den endelige utgaven fra albumet er trommelyden justert høyere og gir uttrykk av å være produsert for å være en bærende grunnstruktur gjennom hele låten. Om innspillingsprosessen til trommene skriver Swedien følgende:

I recorded the drums (played by my pal N'Dugu) with as tight and powerful sound as I could. Of course I put N'Dugu's drum set on my plywood drum platform. Also at this time, I had a special kick drum. There's a slot in the cover with a zipper, where the mic fits through. When the kick drum mic is in place, in the slot in my drum cover, I zip the opening tight around the mic (Swedien 2009:36).

Ut fra dette sitatet kommer det frem at Swedien er meget nøye med hvordan han går frem for å spille inn trommene ved studioinnspillingen. Fokuset ligger på å få frem den rette lyden i hver enkel del av trommesettet. I et intervju forteller Swedien videre hvorfor han bruker en plattform når han tar opp trommene:

The reason for wanting to get the drums up off the floor is to minimize what you call secondary pickup. If you don't get the drums off the floor, the low sounds—from the kick drum and toms and so on—will couple to the floor and they'll spread, and end up having a huge impact in the other microphones in the studio. So by building a heavy-duty drum platform eight-feet-square and about 8 inches off the floor—heavily braced and with the surface not painted or varnished in any way, so that it's porous and there's a little bit of sonic absorbency to that—really works (Gallagher 2009).

Plattformen blir med andre ord et bevisst trekk for å hindre at de lave tonene som produseres ved å spille på et trommesett får innflytelse på de andre mikrofonene i studioet, og et forsøk på å skape en trommelyd som skiller seg ut. Grunnet dette arbeidet, kan trommesporet på «Billie Jean» sies å ha en sonisk personlighet. Låten kan gjenkjennes med bakgrunn i trommelyden alene, uten å være avhengig av å høre de andre instrumentene på innspillingen.²⁵

²⁵ Dette mener også Bruce Swedien er tilfellet: «In my estimation, "Billie Jean" is a perfect example of what I call "sonic personality." I don't think there are many recordings where all you need to hear is the first few drum beats, and you instantly know what song it is» (Swedien 2009:37).

5.4.3.2 Lyricon og lydsyntese

Ser vi på personellet som er kreditert på innspillingen av «Billie Jean» kan vi se at det er en del bruk av synthesizere for å skape de lydene man hører i lydbildet på låten. Tre forskjellige personer er kreditert for å spille synth, og én er kreditert for å emulere. Dette viser at lydsyntese har vært en viktig faktor for produksjonen av «Billie Jean». Et eksempel på denne formen for syntetisk produksjon av lyder, kan vi finne ved å ta for oss de trompet-lignende lydene man blant annet hører i overgangsdelen av låten. Disse tonene virker likevel å ha et særpreg som ikke passer helt med trompetens akustiske lyder. Det er noe som skiller tonene fra trompeten og gir det et eget særpreg. Swedien forklarer at det ikke er en trompet som lager disse tonene, men en analog synthesizer, lyricon:

Quincy [Jones] brought in jazz saxophonist Tom Scott to play a very unusual instrument, the Lyricon, a wind-controlled analog synthesizer whose unique, trumpet-like lines are subtly woven through the track (Swedien 2009:37).

De lydene som oppleves som trompet på «Billie Jean» er med andre ord syntetiske lyder, generert ved å spille på synth-instrumentet lyricon. Synthesizeren gir inntrykk av å være et annet instrument ved å tilegne seg de karakteristikkene som forbindes med dette instrumentet. Dette viser hvordan elektroniske maskiner blir tatt i bruk for å generere signaler vi manipulerer for å tilnærme oss forskjellige lyder. Grunnen til å bruke lyricon instrumentet, i stedet for å bruke en trompet er muligens for å gi låten et særpreg i forhold til andre innspillinger, noe som ble beskrevet som et grunnleggende aspekt ved å benytte syntetisk produsert lyd tidligere i oppgaven (under begrepet lydsyntese). I stedet for å bruke en vanlig trompet, brukes lyricon for å skape en relasjon til trompeten, men å likevel ha sitt eget uttrykk. Når de trompet-lignende lydene kommer igjen mot slutten av innspillingen (i refrengdelen som starter ved 2:48) kommer dette egne særpreget bedre til syne ved at lydene er litt annerledes i karakter og kan beskrives som en blanding av trompet og saksofon. Det virker likevel å være den samme synthesizeren som spiller i de forskjellige delene.

5.4.4 Vokalfremførelse

Studioinnspillingen har et stort fokus på Jacksons vokalfremførelse. I tillegg til vokalens melodistemme kan man finne «call-and-response»-aktige svar til hverandre, perkussive og tonale svar til vokalstemmen eller instrumentene, og melodidobling. Vokalen ligger lett tilgjengelig i lydbildet, der instrumentene ikke overdøver noe av vokalens melodistemme, men heller kan oppfattes som akkompagnerende til vokalstemmene. Det virker med andre ord som vokal, akkurat som det ble beskrevet ved hjelp av Warner og Dibben under punkt 3.2, er en viktig formidler innen lydbildet.

I studioversjonen av «Billie Jean» finner vi i tillegg til melodistemmen flere vokalspor, blant annet hans perkussive vokalbruk, ved falsettstønn og hikk.²⁶ Hvis vi starter med å se på melodistemmen, virker det som denne er spilt inn der Jackson har stått ganske nært mikrofonen, eller at vokalen har blitt skjøvet frem i lydbildet etter at innspillingen har blitt gjort. Jacksons vokal ligger akkurat litt over resten av lydbildet, og skaper dermed nok oppmerksomhet til å oppleves som bærer av hovedbudskapet. Vokalen virker fyldig og polert, og man får følelsen av at stemmesporene har blitt bearbeidet i etterkant. Bruce Swedien (2009) skriver at han ofte bruker flere spor ved innspilling av stemmen, for å skape en følelse av tilstedeværelse og dybde i lydbildet.

When Michael [Jackson], Quincy [Jones], and I have recorded the background vocals and harmonies on all his albums, I'll begin by recording a monophonic melody track with Michael fairly close to the microphone. [...] Next I'll have him double the same track at the same position at the mic. After that track, I'll have him step back two paces and record a third pass of the same melody with the gain raised to match the level of the previous two. [...] Finally, I might even have him step back further and record a stereo pass of the same line using the microphones set up in an X-Y pair, or "Blumlein Pair" and blend those tracks in as well (Swedien 2009:19).²⁷

²⁶ Senere i analysen vil disse falsettstønnene, hikkene og andre utrop som Jackson ofte gjør bruk av bli beskrevet mer i detalj. Ved beskrivelser som generelt tar for seg disse utropene, har jeg valgt å bruke begrepet «ikke-verbale vokaliseringer», som Mel Campbell velger å kalle dem i artikkelen «Saying the Unsayable: The Non-Verbal Vocalisations of Michael Jackson» (2009). Dette fordi jeg mener begrepet på en god måte beskriver hva Jackson gjør med stemmen. Går jeg konkret inn på en av disse vokaliseringene, vil ord jeg mener passer til akkurat dette uttrykket bli brukt.

²⁷ Swedien forklarer «Blumlein Pair» som en teknikk utarbeidet av Alan Dower Blumlein for å gjenskape karakteristikkene til det signalet som originalt spilles inn. Teknikken går ut på å sette opp to mikrofoner som har mulighet til å fange opp lyd fra to sider over hverandre med 90° vinkel. Dermed er det mulig å gjenskape et realistisk stereolydbilde. Kvaliteten på innspillingen ved denne teknikken vil være avhengig av akustikken til rommet som brukes ved innspillingen (Swedien 2009:19 og 47).

Dette sitatet gir grunn til å anta at vokalsporet som oppleves som melodilinjens på «Billie Jean» ikke er ett spor, men flere, spilt inn ved hjelp av flersporsfunksjon, som samlet gir et helhetlig inntrykk av å være én stemme. For å skape denne illusjonen av vokalistens tilstedeværelse og gi en dybde i vokalstemmen, virker det dermed som studioets ressurser brukes til å ta i bruk flersporsinnspilling, signalbearbeidelse og utnyttelse av akustisk rom for å forme en fyldig vokal. Siden vokalen ligger på forskjellige spor, har man muligheten til å bearbeide hvert enkelt av sporene, slik at de kan passe med helheten av låten. Da vi ikke har noen visuell del av musikken, blir mye av de billedlige faktorene ved budskapet overlatt til fantasien. Dermed handler mye av kommunikasjonen mellom innspillingen og lytteren om hvordan musikkens fremtoning og vokalprestasjoner uttrykkes på innspillingen. Å spille inn flere vokalspor for å forene disse til en melodistemme er noe som er forbeholdt studioproduksjon, da dette krever flere gjennomsynginger etter hverandre før sporene kan bearbeides og forenes.

Da vokalen kan oppleves som lett tilgjengelig i lydbildet, kan man få en følelse av at noen snakker til deg og vil fortelle deg en historie. Dermed virker det som «Billie Jean» gjør bruk av den monosentriske miksen som ble beskrevet under punkt 3.2.1 tidligere i oppgaven. Når han starter å synge, kan man få en opplevelse av at vokalstemmen er redd, desperat eller på en måte føler seg som et offer. Er han redd vi ikke skal høre på ham? Er han redd vi ikke skal tro på hans historie? Moorefield beskriver Jacksons vokal som «tight, emotionally charged, and utterly in the groove» (Moorefield 2005:86). Jackson leverer en vokalprestasjon fylt med følelse, samtidig som man får følelsen av at vokalen er en del av det svingende instrumentelle aspektet i lydbildet. På bakgrunn av den tekstlige analysen, er det grunn til å anta at fortelleren føler seg trengt opp i et hjørne. At Jackson velger å synge låten på en personlig, følelsesladet måte, kan tolkes som at handlingen i låten skal oppfattes som en personlig dialog der fortelleren, gjennom Jacksons vokal, snakker direkte til lytteren i et forsøk på å forsvare sin uskyld. Ved å bruke en form for monosentrisk miks som setter vokalen i sentrum av lydbildet, gir dette fokus på Jacksons redde, desperate vokalbruk. Dette gjør tekstens budskap mer tilgjengelig enn den ville vært om vokalen hadde ligget lavere i lydbildet. Om lytteren følger med på teksten, eller retter det meste av fokuset sitt mot musikalske aspekter vil likevel vokalen stjele mye av oppmerksomheten, på grunn av den lille styrkeforskjellen, og sentreringen av vokalsporet.

Flersporsinnspilling og signalbearbeidelse er altså gjeldende på de forskjellige vokalsporene og viktige for vokalens og innspillingens helhetlige uttrykk. Flersporsfunksjonen er også tatt i bruk ved muligheten til å legge noen vokalspor lavere og mer tilbaketrukket i lydbildet. Dette kommer frem ved kommenterende rop og utsagn som «oh no» og «no, no, no». Disse hjelper til med å formidle vokalistens fortelling, uten å stjele fokus vekk fra melodistemmen.

Utsagnet «oh no», etter forespørselen om at ungens øyne ligner på fortelleren (2:23), kan blant annet være et utrop eller en indikasjon på fornektelse av det melodien synger. Her er vokalen panorert til høyre i lydbildet, noe som gir en følelse av at noen kommenterer melodilinjens tekst. Dette gir en form for dialog mellom den sentrerte melodistemmen og det kommenterende utsagnet, og kan slik tolkes som en kommentar fra fortelleren, eller som en form for kommentar til «beviset» Billie Jean legger frem. Dette utsagnet er også tilstede på liveframførelsen, men der er den ikke like markant, og vet du ikke hva det er vokalstemmen synger i utgangspunktet, er det ikke sikkert du får med deg hva det er koristen synger.

5.4.4.1 Perkussive stønn og hikk – «ikke-verbale vokaliseringer»

Mel Campbell (2009) beskriver i artikkelen «Saying the Unsayable: The Non-Verbal Vocalisations of Michael Jackson» de stønnene og hikkene Jackson utfører som «ikke-verbale vokaliseringer». Disse mener hun kan hjelpe til å identifisere Jackson som vokalist, og setter vokaliseringene inn i tre kategorier: rase, seksualitet og kjønn. Her vil jeg vise til et eksempel med utgangspunkt i «Billie Jean» der disse vokaliseringene kan oppfattes som seksuelt rettet og slik underbygge tekstens budskap. Her refererer jeg til falsettstønnene på slutten av overgangsdelen, som starter ved 1:09 og 2:31. Går vi tilbake til den tekstlige analysen, kan vi se at teksten her beskriver at løgn kan bli sannhet, og at fortelleren blir forført og bedt om å bli med til rommet til Billie Jean. De ikke-verbale vokaliseringene Jackson legger i bakgrunnen av lydbildet, kan gi en indikasjon på at det er fortelleren som i sin benektelse, er den som lyver. I virkeligheten skjedde det noe mellom fortelleren og Billie Jean, men fortelleren prøver å fortrenge handlingen og glemme hva som egentlig har skjedd. I denne forstand kan man oppleve disse stønnene som seksuelt ladede ved uttrykk for kvinnelige stønn av nytelse, og en metafor for seksuelle handlinger mellom fortelleren og Billie Jean. Dette forsterkes blant annet ved at stønnene bygges opp mot et klimaks, og blir raskere og flere jo nærmere refrenget vi kommer, noe som speiler oppbyggingen mot en orgasme. Disse vokaliseringene kan også være en måte å vise frem tvetydigheten i budskapet. Der det er

vanskelig å forholde seg til «rett og galt», da teksten gir uttrykk for én karakters subjektive ståsted. Dermed virker det som «Billie Jean» har blitt produsert med tanke på at musikalske aspekter skal være med på å bygge opp om tekstens tvetydige handling.

Flersporsinnspillingen gir altså Jackson muligheten til å legge flere vokalspor over hverandre, som kan fungere som akkompagnerende deler til melodistemmen, for å fremheve strofer og tekstlig budskap, eller for å skape variasjon og fylldighet til innspillingen. Blant annet er hele refrenget gjort med flere vokalspor, noe som kan gi lytteren en forståelse av at denne delen er et høydepunkt i komposisjonen. I tillegg er vokalstemmene viktig for å formidle musikkens budskap. Siden man ikke har tilgang til visuell fremførelse i studioinnspillingen, har man heller ikke muligheten til å oppfatte kroppslige budskap for å fremheve tilstand og emosjoner. Derfor kan det være greit å ta i bruk studiotekniske hjelpemiddel for å fremheve de delene av tekst og melodi som man synes er viktige, eller som på andre måter kan veilede lytteren.

5.4.5 Fade-out

Mot slutten av studioinnspillingen blir teknikken fade-out tatt i bruk. Denne teknikken er et kjennetegn man kan finne på mange populærmusikkinnspillinger, og har vært i bruk innen populærmusikalsk innspillingsteknikk siden 1950-tallet (Cubitt 2000). Fade-out vil si at man ikke har en vanlig stopp av musikken i form av en kadens som ender på tonika eller en annen akkord, men lar musikken sakte dø ut ved å bearbeide signalene på sporene og redusere volumet helt til musikken ikke lenger kan høres. Ved å bruke fade-out gir man derfor ikke sangen en «skikkelig» slutt og kan slik gi lytteren en følelse av at musikken ikke slutter, men fortsetter evig. Warner poengterer at fade-out er en teknikk som ikke har noen relasjon til akustisk virkelighet, og at det slik er et særegent studioteknisk virkemiddel, grunnet dets manipulasjon av soniske virkemiddel som ikke er naturlig (2003:32-33). Derfor fungerer den som en illustrasjon på de tekniske hjelpemidlene som er lett tilgjengelig i en studiosituasjon, men som vanskelig lar seg gjøre i overbevisende grad ved en livefremførelse.

Få låter trenger en fade-out for å stoppe musikken, da det er fullt mulig å avslutte ved å bruke tradisjonelle kadenser. Hvorfor er da fade-out brukt så mye innenfor populærmusikalsk innspillingspraksis? Siden det, i de fleste tilfeller, ikke er en nødvendighet for å stoppe musikken, kan det være en annen grunn til at teknikken tas i bruk. I studioversjonen av «Billie

Jean» brukes teknikken samtidig som Jackson repeterer teksten «Billie Jean is not my lover». I analysen av tekstens budskap, viste jeg til fortellerens tydelige benektelse av å være far til Billie Jeans barn. Bruken av fade-out samtidig som denne karakteren fortsetter å gjenta budskapet om at han er uskyldig, kan oppfattes som et bevisst virkemiddel for å få frem en følelse av fortellerens indre tanker og refleksjoner. Repetisjonen av teksten fungerer her som en indre erkjennelse av at han ikke har hatt seksuell omgang med Billie Jean, og derfor ikke kan være barnets far. Fade-out teknikken kan tolkes som et forsøk på å nekte lytteren en tilfredsstillende avslutning på tekstens narrative historie, ved å la spørsmålet bli hengende ubesvart i luften. Låten er her på et intenst plan, og flere av låtens instrumenter og vokalspor spilles av samtidig. Intensiteten i lydbildet kan være en forsterkelse av den frustrasjonen karakteren føler over å bli beskyldt for en handling han benekter å ha gjort. Når musikken tilslutt fader ut, inviterer dette lytteren til å høre låten på nytt, muligens for å lete etter svar og forsøke å få en forståelse av karakterens endelige skjebne. Dette kan igjen være et ledd i produksjonen gjort spesifikt for å få lytteren til å høre sangen på nytt og på nytt med den intensjon å få lytteren til å kjøpe produktet (Warner 2003:32). Live kan det være ganske problematisk å forsøke å ta i bruk fade-out, da musikerne som regel fortsetter å stå på scenen etter låtens slutt (med mindre låten er den siste som fremføres), eller ikke har tilstrekkelige teknologiske hjelpemiddel å ta bruk av. Dermed vil man ikke få den samme opplevelsen av at musikken svinner ut i evigheten, eller fortsetter å spille utenfor vår rekkevidde. Livefremførelsen av «Billie Jean» fra *Live in Bucharest: The Dangerous Tour* (Jackson, 2007) gjør ikke bruk av fade-out, noe som skiller slutten fra studioinnspillingen.

5.5 «Billie Jean» fra *Live in Bucharest: The Dangerous Tour*

Grunnet mitt utgangspunkt i forskjeller mellom studio og live, har jeg valgt å ta utgangspunktet i en fremførelse av «Billie Jean» der Michael Jackson bruker stemmen som en del av fremførelsen. Med dette mener jeg at Jackson ikke bruker forinnspilte vokalspor, eller playback, under fremførelsen, noe han gjør ved fremførelse av andre låter på konserten. Tidligere i oppgaven har jeg vært inne på Kooijmans artikkel om Jacksons fremførelse av «Billie Jean» under *Motown 25*, der Jackson gjorde bruk av playback. Jackson fikk også for vane å fremføre «Billie Jean» med playback ved senere livefremførelser, men gjør det ikke

under fremførelsen på *Live in Bucharest*.²⁸ I et forsøk på å få livefremførelsen så autentisk som mulig, har jeg bevisst valgt en fremførelse av «Billie Jean» der både vokalprestasjonen og de billedlige elementene av fremførelsen er medvirkende for Jacksons fremførelse. Dette for å ha mulighet til å analysere Jacksons vokalprestasjon og instrumentelle valg i tillegg til dans, gestikulering og koreografi. Hadde fremførelsen blitt gjennomført med playback, ville ikke gestikuleringer og ansiktsuttrykk som gjøres som en del av Jacksons vokalfremførelse vært oppriktige. Playback-problematikken vil, med andre ord, ikke være en del av analysen av livefremførelsen. Også her vil jeg starte med en gjennomgang av låtens oppbygning, men vil her fokusere på det billedlige og det visuelle, og ikke trekke frem den musikalske oppbygningen i like stor grad som i gjennomgangen av studioinnspillingen.

5.5.1 Gjennomgang av livefremførelsens oppbygning

Innledning:

- 0:01 Trommene starter å spille samme trommerytme som ved studioinnspillingen. Liveversjonen går fortere enn studioinnspillingen. Tempoet er ca 123 bpm. I motsetning til studioversjonen spiller trommene hele åtte takter før bassens tema kommer inn, altså fire ganger så lenge som i studioinnspillingen. Med unntak av noen lysspoter som lyser opp Jackson, er resten av scenen helt mørklagt. Jackson står på en egen scene som blir senket ned fra toppen av riggen, til en annen scene med bandet i bakgrunnen. Etter at trommene har spilt fire takter, tar Jackson på seg en hatt og stiller seg opp i en positur. Ansiktet er skjult av hattens brem.
- 0:17 Bass kommer inn og spiller basstemmen. Jackson forandrer positur og starter etter hvert med å danse. Cabasaen har ikke kommet inn.
- 0:25 Cabasaen kommer inn med åttendedelspuls fra studioversjonen. Rett før synth-temaet kommer inn, kaster Jackson fra seg hatten. I bakgrunnen blir akkorder spilt på en synth.
- 0:32 Synth-temaet kommer inn. Jackson gjør håndbevegelser som kan oppfattes som metaforer for å gre og ordne håret sitt.

Vers:

- 0:40 Jackson starter å synge melodien til verset. Jacksons melodistemme høres ikke med en gang. Når setningen «who will dance on the floor in the round» blir sunget, kan vi høre at backing-vokalene fra studioinnspillingen blir gjort av korister. I motsetning til

²⁸ At Jackson bruker playback ved fremførelse av «Billie Jean» etter *Live in Bucharest*, kan man blant annet se ved å se ham fremføre låten under *HIStory*-turnéen (YouTube 2011a), eller når han fremfører «Billie Jean» ved hans 30-årsjubileum i bransjen (YouTube 2011b).

studioversjonen, er ikke disse stemmene like sentrale som ved originalinnspillingen, og det er vanskeligere å høre hva som synges. Når setningen har blitt sunget for andre gang, poserer han før han tar en piruett.

- 1:04 Andre vers starter. Samtidig som han synger setningen «She told me her name was Billie Jean, as she caused a scene», tar Jackson noen faste, bestemte skritt mot publikum med et fast blikk, løfter høyre arm med en pekende finger, og gjør et slengspark ut i tomme luften.

Overgangsdelen:

- 1:20 Overgangsdelen starter. Her spilles det en gitarstemme man ikke hører på studioinnspillingen. Dette gir mer fylde til lydbildet. Synthstemmen som i studioversjonen hadde en trompetlignende lyd, høres her mer ut som en tradisjonell keyboardstemme. Når bassen starter å spille åttendeler, hopper Jackson opp og ned.

Refreng:

- 1:36 Refrenget starter. Jackson synger ikke konsekvent melodilinjen, men veksler på å synge melodi og å overlate melodi til koristene sine. Når han ikke synger melodi er han enten stille, eller gjør vokaliseringer. Synthstemmen ligger en oktav lysere enn i studioversjonen.

Vers:

- 1:59 Verset starter igjen. Det blir gjort en «call-and-response» mellom en korist og Michael Jackson når setningen «Do think twice» synges. Her retter Jackson fingeren mot publikum, muligens for å understreke tekstens budskap.
- 2:23 Fjerde vers starter. Når Jackson synger «his eyes were like mine» retter Jackson to fingre mot øynene sine. Også dette kan være en gest for å understreke teksten han synger.

Overgangsdelen:

- 2:39 Overgangsdelen starter igjen.

Refreng, gitarsolo og refrang:

- 2:54 Refrenget starter
- 3:33 Her starter delen som på studioversjonen oppfattes som en gitarsolo. Her er den, derimot, ikke i fokus og ligger forholdsvis lavt i lydbildet. Jackson «stjeler» oppmerksomheten ved å henvende seg til publikum og danse. Han gjør en av signaturdansene sine, «moonwalk».

Opprinnelig avslutning fra studioversjonen:

- 4:18 Også her repeteres setningen «Billie Jean is not my lover», men dette gjøres av koristene og ikke Jackson. Her er det ikke bruk av fade-out. Fremførelsen holder på i nesten to minutter før neste del starter.

Dansesolo:

- 6:06 Jackson går tilbake til posituren han hadde under innledningen, 0:17, da bassen kom inn. Alle instrumentene slutter å spille, med unntak av trommene som fortsetter med rytmen sin. Jackson har en dansesolo, en viktig del av livefremførelsen man ikke får frem i en studiosituasjon. Også her blir «moonwalk» fremført.

Avslutning:

- 7:30 Jackson griper mikrofonen fra stativet og gjør noen siste, robotaktige dansebevegelser før han besluttsomt synger «Billie Jean is not my lover». Ingen fade-out.
- 7:43 Fremførelsen er ferdig. Jackson kaster hatten sin til et begeistret publikum!

Ser vi på gangen i låten på disse to fremførelsene, kan man se at selve strukturen på låten i bunn og grunn er den samme. Med unntak av en forlenget innledning, avslutning og en danseseksjon, er livefremførelsen bygd opp likt som studioinnspillingen. Låten synes likevel å ha en del ulikheter, spesielt med tanke på hvordan Jackson velger å fremføre den. Det som med én gang utmerker seg som forskjellig, er Jacksons vokalteknikk, måten han velger å uttrykke seg med vokalen, og tilgangen på visuelle deler av Jacksons fremførelse.

5.5.2 Lydbildet på livefremførelsen

Lydbildet på en konsert byr på andre utfordringer enn lydbildet i studioproduserte innspillinger. Da studio heller gir en utfordring med tanke på hvordan man skal produsere musikken for å få den til å høres mest mulig gjennomkomponert, stiller som regel livefremførelsen større krav til fremtoning og kommunikasjon mellom musikere og publikum. Med dette mener jeg at fokuset ved live som oftest handler om hvordan man velger å formidle musikken til publikum, ikke om musikken skal være identisk med studioinnspillingen.²⁹ Lydbildet til en livefremføring bærer som regel preg av å måtte forholde seg til begrensninger. Tar vi for eksempel utgangspunkt i akkordene som synthen spiller i refrenget ved 1:36, kan man høre at stemmen er lagt opp en oktav i forhold til studioversjonen og

²⁹ Dette gjelder ikke for livefremførelser som tar i bruk playback, da playback ofte er studioinnspillingen som spilles av som en del av fremførelsen.

versene på liveversjonen. Dette kan være gjort for at stemmen skal høres ut til publikum, over resten av instrumentene, eller for å skape variasjon i fremførelsen. Tolker vi det som et bevisst valg for å få frem stemmen, kan det stå som en viktig forskjell mellom de to fremføringspraksisene. I studioet har man mye større kontroll på hvert enkelt spor, ved å for eksempel justere volum og klang mellom sporene i etterkant. Dermed vil man ikke ha problemer med å la alle stemmer høres. I en livesituasjon har man ikke noen mulighet til å kontrollere alle aspekter ved prosessen. I tillegg må man forholde seg til et maks antall kanaler og spor, hvem som spiller til en hver tid og frekvenser. Da alle stemmene noen ganger skal spille sammen, må man også forholde seg til at noen frekvenser kan gjøre det vanskelig for stemmene å slippe til mellom all lyden som skal ut gjennom de samme forsterkerne. Dermed vil lyder man lett har muligheten til å justere i et studio, kunne by på utfordringer ved en konsert eller livefremførelse.

Dersom man sammenligner den første overgangsdelen på studioinnspillingen og livefremførelsen kan man finne eksempler på forskjeller mellom bearbeidelse og instrumentalisering i livefremførelsen: tilføyelsen av en ekstra gitarstemme og stemmen som ble spilt av lyrico-instrumentet ved studioinnspillingen. Ved 1:20 starter en gitar å spille en stemme som virker å ta utgangspunkt i synthstemmen som beskrives ved 1:09 i formanalysen til studioinnspillingen. Forskjellen mellom disse stemmene er at gitaren under livefremførelsen konsentrerer seg om å spille akkorder, og ikke spiller toner mellom akkordene, slik synthstemmen gjør. Synthstemmen fra studioinnspillingen virker å ligge i bakgrunnen, men volumet er så lavt at stemmen ikke oppleves som en fremtredende del av lydbildet. Gitarstemmen kan derfor være lagt til for å fylle ut lydbildet og hjelpe til med å bære låten fremover.

Lydene som på overgangsdelen i studioinnspillingen spilles av lyrico, virker i livefremførelsen mer mekanisk i den forstand at det gir en opplevelse av å bli spilt ved å trykke ned tonene ved hjelp av fingre i stedet for å produseres med pust. I studioinnspillingen kan denne melodien oppleves som en viktig del av lydbildet når Jackson ikke synger. På livefremførelsen er melodien lavere i lydbildet, noe som ikke gir den samme opplevelsen av oppmerksomhet og fylde. Studioinnspillingen gir hele tiden inntrykk av å være etterprodusert slik at alle lyder og stemmer skal kunne høres og utfylle hverandre. Livefremførelsen virker å være mer sentrert rundt Jacksons vokalprestasjoner samt det visuelle showet Jackson viser. Lyrico er en type synth der man må ha ferdigheter utover relatert til saksofon for å kunne

spille (Ingham 2000:184). Derfor kan en grunn til at dette har blitt utelatt være at det ikke var mulig eller lønnsomt for Jackson å få med seg en musiker som kunne kontrollere og bruke denne synthen på turnéen. Selv om lyricon-lyden gir studioinnspillingen av «Billie Jean» et særpreg, er det ikke nødvendig at stemmen spilles på dette instrumentet for å fremføre låten. Dermed kan dette være en av grunnene til at stemmen virker å være spilt på en keyboard-synth under livefremførelsen.

5.5.3 Vokalfremførelsen

Jacksons vokal er sentral i lydbildet på livefremførelsen, akkurat som på studioinnspillingen. Forskjellen er at Jacksons vokalfremførelse ikke er like kontrollert og klar på livefremførelsen som ved innspillingen fra *Thriller*. Som vist i gjennomgangen av fremførelsen, starter vokalen ganske haltende på første vers. Jackson får ikke med seg det første ordet i teksten, «she», og vokalen kommer ikke klart frem før ved det tredje ordet. Dette kan blant annet være fordi lydmannen har glemt å justere volumet til mikrofonen, og slik må gjøre dette underveis, etterhvert som fremførelsen skjer. Det kan også være Jacksons egen «feil»: han kan være for sent ute med å heve mikrofonen til munnen så stemmen høres, eller han kan ha brukt tid på å hente inn pust til å synge etter å ha danset i innledningen til verset. Jacksons vokalfremførelse høres også mer anstrengt og andpusten ut ved livefremførelsen, og ved flere anledninger i låten velger Jackson å overlate melodistemmen til koristene sine og heller fokusere på dansebevegelser, scenisk uttrykk og ikke-verbale vokaliseringer. Dette kan være et bevisst valg fra Jackson for å fokusere kreftene sine på å formidle musikken ved koreografering, dans og gestikulering, i motsetning til vokal. Jackson er klar over at melodien fortsatt vil bli formidlet av koristene sine. Derfor er det ikke helt nødvendig at han synger melodien for at den musikalske delen skal nå ut til publikum.

Jacksons vokal virker ikke like bearbeidet ved livefremførelsen. Det virker ikke som vokalene til Jackson og koristene er behandlet med samme tanke på å utfylle hverandre og skape en helhetlig stemning. Jacksons vokal kan oppfattes som mer intens, og melodien synges med en ganske sterk nerve. Man får følelsen av at han synger med mer kraft og intensitet enn på studioinnspillingen, selv om dette ikke trenger å være tilfellet. At låten går fortere har også en del å si for den helhetlige oppfattelsen av musikk og uttrykk. Alle vokalstemmene på studioinnspillingen er behandlet med det utgangspunkt at de skal høres, eller gi et samlet,

helhetlig inntrykk av å høre sammen. I en studiosituasjon har man alltid muligheten til å kontrollere vokalens uttrykk, klang og intensitet ved hjelp av effekter og annen bearbeiding. På grunn av studioinnspillingens mangel på visuell kommunikasjon, kan det slik være viktigere å gi et helhetlig sonisk uttrykk og en følelse av perfektjonering. Live er muligens fokuset større på å fremheve Jacksons vokal i forhold til korstemmene, og på Jacksons rolle som utøver og entertainer. At vokalen oppleves som mer intens kan både være positivt og negativt. Man får en sterkere følelse av karakterens intense fornektelse av å være barnets far, gjennom en sterk og aggressiv vokalfremførelse. Studioproduksjonen har heller et fokus på helhetlig lydbilde. Det negative ved livefremførelsen, er at vokalstemmene ikke kommer like klart frem, og dermed ikke gir den samme soniske oppbygningen av låtens struktur.

5.5.3.1 «Ikke-verbale vokaliseringer»

Under livefremførelsen, spesielt på refrenget, har Jackson et stort fokus på de perkussive og ikke-verbale vokaliseringene han skaper med stemmen. På studioinnspillingen av «Billie Jean» er disse ropene og utsagnene, som tidligere nevnt, ofte lengre bak i lydbildet og ved flere tilfeller panorert til en av sidene. Dette gir et uttrykk av å kommentere melodistemmen. De ropene som oppleves som en del av Jacksons melodistemme, kommer aldri i veien for melodien, men fungerer heller som et slags bindeledd fra en setning til en annen. Live, derimot, velger Jackson ofte å bruke disse ikke-verbale vokaliseringene i stedet for å synge melodien, som dermed blir overlatt til koristene hans. Da Jackson er i fokus, blir hans vokal ansett som hovedstemmen. Dermed blir også ikke-verbale vokaliseringer som Jackson velger å synge i stedet for melodien (eksemplifisert i figur 6), i fokus ved fremførelsen. Dette er med på å styrke intensiteten i fremførelsen og kan skape en opplevelse av vokaliseringene som viktigere enn teksten ved fremførelsen.



Figur 6: Eksempler på «ikke-verbale vokaliseringer»

I analysen av studioinnspillingen var fokuset sentrert rundt hvordan disse kan sies å ha paralleller til seksuelle handlinger. Under livefremførelsen blir de mer prominente og det kan

virke som Jackson bruker disse vokaliseringene bevisst som en måte å kommentere både grooven i musikken, og melodilinjen som koristene synger. Under repetisjonen av refrenget mellom 3:10 til 3:32 synger han blant annet ikke melodistemmen i det hele tatt, men gjør konsekvent bruk av vokaliseringer. På den ene siden vet han at melodien ligger i koristenes vokalarrangement, og derfor også vil formidles til publikum. Han kan også, på den andre siden, gjøre dette bevisst for å skape kontraster og forskjeller mellom de ulike refrene. At disse ikke-verbale vokaliseringene oppleves som hovedstemmen ved at de legges i forgrunnen, er et problem man ikke ville ha om Jackson kunne spille inn alle vokalsporene etter hverandre, slik han gjør i studio. Da kunne han synge både melodi og vokaliseringer. Live må han velge, og dermed får koristene melodien mens han kan briljere med et solistisk uttrykk i form av hikk, stønn, rop og dans.

Det kan virke som Jackson er inspirert av James Browns vokalbruk. Jacksons perkussive vokal, som ropene «hoow!», «hee-heel!», og hikkene «ah!», virker å ta utgangspunkt i den samme uttrykksmåten som Browns litt røffe, perkussive «huh», og skrikende «yaaay». Ser vi nærmere på spesielt hikkene, kan vi finne likheter mellom Brown og Jackson.

Brackett (2000) viser i artikkelen «James Brown's 'Superbad' and the Double-Voiced Utterance» til Browns vokalbruk i låten «Superbad». Her argumenterer han for utropene som en form for intertekstuell kommentar til musikken relatert til afro-amerikansk tradisjon. Brown gjør mye bruk av musematisk repetisjon når han synger. Dette enten som små tekstlige utdrag, som stavelser eller en form for rop. Han viser blant annet til hvordan Brown ofte utfører de ikke-verbale vokaliseringene, «huh», på etterslaget til slag fire i takten, noe Jackson også har for vane når han utfører hikkene «ah!», både i studioinnspillingen og livefremførelsen. Man kan for eksempel høre dette ved 1:58 i livefremførelsen. Brackett mener denne vokalbruken kan være med på å forsterke førsteslaget i neste takt og slik skape en forventning til det som kommer senere. Etter min mening kan Jacksons bruk av hikket «ah!» oppleves på lignende måte. Når man hører hikket, skaper det en form for forventning. Jackson virker å bruke det på etterslaget før den takten han starter å synge, noe som fungerer som en form for annonsering for at vokalen kommer med noe viktig ved fremførelsen.

5.5.4 Gestikulering og ansiktsuttrykk

Setter vi livefremførelsen av «Billie Jean» inn i teoriene til Thompson, Graham og Russo, som ble beskrevet under punkt 4.2.1, kan man finne gestikuleringer som blant annet kan hjelpe til å styrke det tekstlige uttrykket. Jackson bruker ansiktsuttrykk og bevegelse i fremførelsen som kan relateres til sangprestasjonen og vokalbruken hans under livefremførelsen av «Billie Jean». Ved gjennomgangen av oppbygningen til livefremførelsen ble det gjort bemerkninger på ulike gestikuleringer som kan forstås med utgangspunkt i det tekstlige budskapet. At han grer håret ved innledningen, retter en pekefinger mot publikum ved «Do think twice» og gestikulerer med to fingre mot øynene når han synger «eyes were like mine» kan alle gi referanser til, eller ta utgangspunkt i tekstens handling. Ved å simulere at han grer håret på starten av fremførelsen, kan dette gi publikum en opplevelse av at han går inn i en rolle, der karakteren gjør seg klar til «en tur på byen». Settingen i teksten er ofte noe som kan relateres til situasjoner som oppstår når man er «ute på byen» og nyter alkohol. Alkoholen sløver ned dømmekraften, og det er lettere å gi etter for følelser, som lyst og begjær. At Jackson simulerer at han grer håret sitt i starten av fremførelsen, kan dermed oppleves som et frempek på tekstens handling, og en måte å gå inn i en annen karakter. Når han retter pekefingeren sin mot publikum under «Do think twice» (2:20), kan dette gi inntrykk av at Jackson henvender seg direkte til publikum, for å be dem huske på at det er viktig å tenke igjennom valg man gjør i livet. Når Jackson viser frem to fingre under «eyes were like mine» (2:29), gir dette referanser til tekstens budskap, der fokuset går til øynene.

Går vi dypere inn i denne tankegangen, er Jackson ved 1:23-1:26 i overgangsdelen vist fra overdelen og opp. Her har Jackson et uttrykk som kan oppleves som emosjonelt og konsentrert (fig. 7).



Figur 7: Jacksons uttrykk i overgangsdelen

Teksten er her inne i sin refleksjonsdel, og søker etter videre handling. I den tekstlige analysen ble det vist til en forståelse av teksten i overgangsdelen som en skyldfølelse over å muligens gjøre noe han ikke burde. I livefremførelsen blir dette forsterket gjennom et intenst emosjonelt uttrykk. Når vi får se nærbildet av Jackson, synger han setningen «and don't go around breaking young girls hearts». Jackson har her øynene lukket, og det virker fra uttrykket som han har det vondt, eller lever seg inn i musikken. Dermed virker han å forsterke tekstens budskap. Å knuse noens hjerte kan i mange situasjoner tolkes som en metafor for en handling som fører til at vedkommende har psykisk ondt og går inn i dyp sorg. Ofte kommer dette som følge av kjærlighetssorg eller fordi du føler deg sviktet eller bedratt av en person. Jacksons uttrykk virker slik å forsterke hvordan fortelleren sliter med en form for indre kamp mellom sitt eget begjær til Billie Jean, og samvittighetens som uttrykk for rett og galt. Under Thompson, Graham og Russos beskrivelse av fremførelsen til B. B. King, finner vi lignende uttrykk:

King frequently adopts an introspective demeanor, with eyes closed and a pained expression, yet stubbornly shaking his head, This *affective display* conveyes an impression of stoically reflecting upon but not surrendering to difficult emotions (Thompson, Graham, Russo 2005:207).

Både King og Jackson virker med andre ord å ta utgangspunkt i følelser som oppleves som vanskelige og personlige. Begge fremhever dette ved kroppslige uttrykk for å reflektere eller

utdype disse følelsene, uten å overgi seg til dem. Publikum får slik et innblikk i disse følelsene, uten at fremførelsen av musikk og tekst blir negativt berørt.

Ser vi på overgangsdelen fra 2:39, kan vi se at Jackson går sidelengs samtidig som han peker til den siden han kommer fra når han synger ordene «But she came and stood right by me». Dette kan være en gestikulasjon gjort for å underbygge at Billie Jean stilte seg helt ved siden av ham. Da Jackson, i tillegg til å peke, går til siden, kan det også være et forsøk på å vise til Billie Jean som pågående og forførende og at fortelleren, gjennom Jackson, forsøker å komme seg unna. Muligens har ikke Billie Jean bare stilt seg ved siden av fortelleren, men kan oppfattes som klengete og pågående. Denne gestikuleringen kan sies å falle inn under det samme uttrykket som Thompson, Graham og Russo påpekte i sin analyse av Judy Garland. Under 4.2.1 beskrev jeg, med utgangspunkt i Thompson et al., hvordan Garland hjelper tilskuerne til å skjønne hva teksten handler om ved å bruke gestikuleringer for å utdype teksten. Jackson, med sine bevegelser, utdyper det tekstlige budskapet og fremstiller det i denne situasjonen som mer alvorlig og intenst enn man får følelsen av ved å se på teksten alene. Billie Jean er rett ved siden av ham.

5.5.5 Dans og scenisk uttrykk

At Michael Jackson velger å legge så stor vekt på det visuelle ved livefremførelsen kan bety at det er viktigere for ham å gi publikum et godt scenisk show i stedet for å forsøke å innfri alle de musikalske aspektene og forventningene skapt under den studioproduserte innspillingen. Det trenger ikke å bety at han ikke vil gjøre en god musikalsk fremførelse av låten, men at det viktigste for ham ved livefremførelser heller ligger i den kommunikasjonen han har med publikum, og hans sceniske uttrykk. Tidligere i oppgaven drøftet jeg viktigheten av Jacksons danseopptreden under *Motown* 25. I fremførelsen som her er analyseobjekt finner vi mange likheter med Jacksons opptreden i 1983. Jackson bruker ikke playback men, som jeg har forsøkt å vise til tidligere i analysen, vokalfremførelsen blir nedprioritert i forhold til dans. Dans er under livefremførelsen den viktigste uttrykksmåten til Jackson, og han bruker mye tid på å vise frem dansebevegelser. Ser man for eksempel på dansesoloen fra 6:06, er dette en del av fremførelsen som ikke ville komme frem hvis man hørte på en lydinnspilling av konserten. Trommene er det eneste av instrumenter som spilles gjennom hele delen, med noen kommenterende rop til Jacksons dansebevegelser fra koristene. I sammenheng med

Motown 25-fremførelsen, tar Jackson i bruk det samme antrekket, han har mange av de samme positurene og dansebevegelsene, og, kanskje viktigst: han gjør bruk av «moonwalk». I en lydinnspilling ville denne delen oppfattes som en trommesolo, noe som ikke er tilfellet ved livefremførelsen, da Jackson bruker hele delen til å danse. For å se helheten i denne delen, er vi med andre ord avhengig av de visuelle delene ved livefremførelsen for å få med oss at det er Jackson og hans dansebevegelser som er soloen, og ikke trommerytmen. Grooven som i studioversjonen appellerer til lytterens kroppslige bevegelser får her et billedlig utgangspunkt å forholde seg til, i form av Jacksons dansebevegelser.

5.5.5.1 Street dance og Jacksons «moonwalk»

Ser vi nærmere på Jacksons dansebevegelser, kan man finne referanser til hip-hop sjangeren, street dance og funk, der utgangspunktet for flere av bevegelsene han tar i bruk har referanser til danseformer som popping og locking.³⁰ Disse danseformene hadde sitt opphav på vestkysten av Amerika, i musikk assosiert med soul, R&B og funk. For å forsøke å beskrive hva disse danseformene er, tar jeg her utgangspunkt i Jorge Pabons (2006) artikkel «Physical Graffiti: The History of Hip-Hop Dance» av. Her blir locking beskrevet som en dansestil som tar i bruk bevegelser der man stivner, låser seg eller fryser i ulike situasjoner og positurer, for så å fortsette dansen i dens opprinnelige tempo. Kooijman beskrev en av Jacksons viktigste dansebevegelser ved *Motown 25* som en spinn der han etterpå stopper på tåspissene før han fortsetter å bevege seg. Dette ble en standard dansebevegelse Jackson utførte når han fremførte «Billie Jean», og ved livefremførelsen denne analysen tar utgangspunkt i, gjøres den rundt 2:18 og 3:46. Ved denne bevegelsen kan man se referanser til locking-formen fra hip-hop og funk, der Jackson låser seg, eller fryser på tåspissene før han fortsetter videre med fremførelsen sin.

Pabon går videre til å beskrive popping i en litt mer vag definisjon:

Originally, “popping” was a term used to describe a sudden muscle contraction executed with the triceps, forearms, neck, chest and legs. These contractions accented the dancer’s movements, causing a quick, jolting effect. Sam’s creation, popping, also became known as the unauthorized umbrella title to various forms within the dance, past and present. Some of these forms include Boogaloo, strut, dime

³⁰ Jackson beskriver blant annet i selvbiografien sin at moonwalk-bevegelsen har sin opprinnelse fra streetdans som break-dance og popping (Jackson 2010:210).

stop, wave, tick, twisto-flex, and slides. These transitions between steps, forms and mooves were fluid, unpredictable, and precise, and delivered with character and finesse (Pabon 2006:23).³¹

Popping kan med andre ord sies å ha utviklet seg til å bli en betegnelse for flere danseformer, der både poppebevegelsene, og andre uttrykk, som for eksempel glidebevegelsene Jackson gjør bruk av, passer inn i en definisjon av danseformen. Ser vi på poppings originale betegnelse, kan vi finne igjen denne danseformen blant annet i Jacksons dansesolo. Ved 7:31 i fremførelsen starter han med noen raske rykninger og bevegelser. Disse kan beskrives som robotaktige, mekaniske bevegelser, gjort i ganske høyt tempo med fokus på rykkende, raske bevegelser. På bakgrunn av sitatet til Pabon, kan dette beskrives som bevegelser som var utgangspunktet for danseformen popping. Da bevegelsene gjøres i rykninger, gir dette en opplevelse av at Jackson får muskelsammentrekninger. Det kan her oppleves som en form for dans som tar utgangspunkt i å imitere roboter, eller raske refleksbevegelser. Hele Jacksons solo kan relateres til hip-hop og breakdance. Jackson utfører her dansebevegelser som har sitt utspring i funk og hip-hop (som igjen har sitt opphav i Afrika, der mange tradisjonsdanser er «solistiske»³² både for kvinner og menn), og soloen kan oppleves som en form for «kamp» mellom Jackson og publikum, der Jackson viser «hvem som er sjef».

Jacksons moonwalk, og bevegelsen sideslide – der Jackson ser ut til å ta en sidelengs moonwalk, eller skaper en illusjon av å gli sidelengs over bakken – passer inn under popping som en del av glidebevegelsene som i ettertid har blitt forbundet med danseformen. Glidebevegelsene er beregnet for å gi publikum en illusjon, for eksempel at moonwalken skal gi en illusjon av å gå fremover, samtidig som man blir trukket bakover. Når Jackson presenterer bevegelsen moonwalk under livefremførelsen, kan vi høre større jubel, kommenterende rop og skrik fra publikum enn det som er vanlig under fremførelsen. Dette tyder på at bevegelsen blir godt mottatt, og er viktig for publikums opplevelse av «Billie Jean». Jackson gjør moonwalk ved flere anledninger under fremførelsen, og hver gang kan man høre at publikum gir fra seg tilfredse brøl og skrik. Bevegelsen virker derfor å være viktig for fremførelsen av låten, grunnet publikums interesse for å oppleve dansen og bevegelsene Jackson er kjent for. Som tidligere beskrevet, ble ikke moonwalk oppfunnet av

³¹ Pabon refererer her til Sam Solomon, som han også beskriver som en av de første pionérene innenfor popping-tradisjonen.

³² Begrepet solistisk betyr her en praksis der folk stiller seg i ring når de skal danse. De som vil går inn i midten av ringen, danser sin egen dans og trekker seg så tilbake for å gi andre plass og mulighet til å gå inn i ringen. Flere kan være i ringen samtidig, men trenger ikke å danse likt.

Jackson, men bevegelsen var viktig for Jacksons fremførelse av «Billie Jean» under *Motown 25*, og ble i ettertid et av Jacksons varemerker. Da moonwalk først ble presentert under en fremførelse av «Billie Jean», kan det tyde på at publikum muligens forventet å få se bevegelsen utført av Jackson når han fremførte denne låten på konsertene sine. Når da bevegelsen utføres, er dette mye av det publikum har ventet på.

5.5.5.2 Groove i livefremførelsen

Mye av Jacksons bevegelser ser ut til å ha sitt utspring i rytmen, eller grooven i «Billie Jean», og det kan se ut som Jackson bevisst tar utgangspunkt i rytmegangen når han danser, blant annet ved å se på moonwalk, men også ved å se på hvordan bevegelsene i sin helhet ofte utføres ut fra pulsen i låten. Moonwalk, for eksempel, flyter sammen med rytmefølelsen ved at pulsen til bevegelsen går over fire fjerdedeler. Man kan se at Jackson skifter fot omtrent hver gang trommene markerer en ny fjerdedel. I selvbiografien skriver Jackson om forberedelsen til *Motown 25* fremførelsen:

the night before the taping, I still had no idea what I was going to do with my solo number. So I went down to the kitchen of our house and played “Billie Jean.” Loud. I was in there by myself, the night before the show, and I pretty much stood there and let the song tell me what to do. I kind of let the dance create itself. I really let it *talk* to me; I heard the beat come in, and I took this spy’s hat and started to pose and step, letting the “Billie Jean” rhythm create the movements. I felt almost compelled to let it create itself. I couldn’t help it. And that – being able to “step back” and let the dance come through – was a lot of fun (Jackson 2010:209-210).

Det tyder med andre ord på at Jackson har fortsatt med dette, og brukt rytmen til «Billie Jean» for å lage bevegelser basert på en noenlunde fri kroppsutfoldelse. Rytmen vil her for det meste si trommene, da det virker som det er trommerytmen Jackson tar utgangspunkt i, for eksempel ved dansesoloen. Disse bevegelsene har siden blitt til en koreografert dans, som baserer seg på en noen lunde lik oppbygning for hver fremførelse.³³ Da Jackson fremførte «Billie Jean» på *Motown 25*, var det moonwalken som, i følge Kooijman, var mye av grunnen til at fremførelsen ble spesiell. Denne ble siden et standardinnslag under «Billie Jean», og var dermed et viktig element ved Jacksons fremførelser av låten.

³³ Jackson brukte mye av de samme koreografiene på konsertene og fremførelsene sine. Det som endrer seg mest er sceneoppsettet og de teknologiske virkemidlene. Ser man på fremførelser av «Billie Jean» fra senere år (Youtube 2011a, Youtube 2011b), vil man også her finne mange av de samme dansebevegelsene og koreograferingene.

På grunn av Jacksons fokus på dans under livefremførelsen, gir dette et annet utgangspunkt enn studioinnspillingen. Da studioinnspillingen er rene soniske opptak, er grooven i sangen ment for å appellere til *lytterens* kroppslige utfoldelse. Live, derimot, får man lettere følelsen av at det er *Jackson* og hans kroppslige utfoldelse, som er fokuset. Jacksons dansebevegelser blir en del av den musikalske fremførelsen, grunnet sitt utgangspunkt i rytmen og grooven til «Billie Jean». Dette fører til at publikum eller lyttere får en annen opplevelse av fremførelsen ved live enn ved studio. Jackson har muligheten til å gi publikum en mer helhetlig opplevelse i form av både musikk, gestikulasjoner, koreografi, dans og sceneshow. Jacksons dans på livefremførelsen er viktig for opplevelsen av musikken, både fordi den har sitt utspring i låtens rytmiske utgangspunkt og spesielt trommerytmen, men også fordi Jacksons dansebevegelser er med på å definere hvordan publikum opplever fremførelsen. Grooven som i studioinnspillingen appellerer til lytterens kroppslige utfoldelse, kan i livefremførelsen oppleves gjennom Jacksons dansebevegelser. Jackson blir slik en visuell representasjon av rytmen og grooven i låten som publikum kan ta del i og skape sammen.

5.6 «Billie Jean 2008 Kanye West mix»

Fokuset hittil i analysen har vært på å sammenligne studioversjonen av «Billie Jean» med en liveversjon fra 1992, i et forsøk på å finne forskjeller og likheter mellom studioinnspilt musikk og livefremført musikk. Her vil jeg gå nærmere inn på den første av de to problemstillingene som er utgangspunktet for denne oppgaven: Hvordan har teknologien endret måten vi opplever og komponerer musikk i dagens samfunn? Her vil jeg ta for meg en praksis som tar i bruk nyere teknologi i form av digital behandling av musikk. Da «Billie Jean» ble innspilt på starten av 1980-tallet, var ikke selve innspillingsprosessen gjort med digitalt utstyr. Derfor har jeg nå tenkt å gi en kort analyse av en nyere versjon av låten som tar i bruk digitale muligheter innenfor produksjon for å gi låten en annen karakter, oppbygning og et annet uttrykk. Ved lanseringen av *Thriller 25* (Jackson 2008), en 25-årsjubileumsutgave av albumet *Thriller*, ble noen av låtene på albumet utgitt som nyinnspillinger eller remixes i samarbeid med andre artister og produsenter. En av disse låtene var en ny utgave av «Billie Jean», behandlet av Kanye West (2008) under navnet «Billie Jean 2008 Kanye West mix», i det følgende referert til som «Billie Jean 2008». For å illustrere dagens digitale muligheter for manipulasjon av musikk, har jeg derfor valgt å se på «Billie Jean 2008» for å vise til

forskjeller i uttrykk og fremføringspraksis mellom den originale studioinnspillingen og denne mixen. Formålet er, med andre ord, å fremheve de mulighetene digital teknologi gir artister, produsenter og komponister i dagens samfunn.

5.6.1 Remix og tilgang til flersporsmaster

Mange av stemmene og instrumentene man hører på «Billie Jean 2008» virker å være de samme som ble spilt inn for å lage studioinnspillingen av «Billie Jean» fra 1982: Jacksons melodistemme er fortsatt en viktig del av oppbygningen, strykearrangementet er fortsatt til stede, man kan fortsatt høre akkordrekken som spilles på synth og gitarstemmen kommer igjen ved jevne mellomrom i innspillingen. Det som skiller Kanye Wests mix vesentlig fra Jacksons egne fremførelser, er hvordan disse sporene er arrangert i forhold til hverandre, rekkefølgen de kommer i, at noen spor er tatt vekk og nye lagt til, og at uttrykket har forandret seg i forhold til de tidligere fremførelsene av låten. Da noen instrumentspor virker å være fra den opprinnelige studioinnspillingen og noen spor er byttet ut med spor West selv har lagt på, tyder dette på at innspillingen kan kalles en remix.

Tidligere i oppgaven, under punktet om sampling, definerte jeg remix ut i fra Moorefields (2010) beskrivelse av begrepet. Ser vi nærmere på begrepet, kan remix beskrives som en praksis forbundet med en postmoderne tankegang om å bruke innspilt materiale om igjen, i nye kontekster og sammenhenger. Her er formålet å ta utgangspunkt i tidligere innspilt materiale, og så sette dette inn i en ny kontekst. Studioet blir her et eget instrument som brukes for å skape ny musikk ut av tidligere materiale og sette dette inn i en ny kontekst. Kanyes remix av «Billie Jean 2008» fokuserer på den originale studioinnspillingen av «Billie Jean» og bruker materiale fra innspillingen som basis for en ny utgave med nye spor og virkemiddel. Moorfield skriver at man må ha tilgang til mastersporene for å kunne etterjustere og bytte ut elementer i lydbildet til en innspilling (2010:297), noe West har gjort i «Billie Jean 2008». Slik sporene er arrangert i forhold til hverandre, har West hatt tilgang til flersporsmasterene³⁴ til den originale studioinnspillingen under sitt arbeide med remixen. Å remixe er fullt mulig både analogt og uten å ha tilgang til disse masterene, men da har man ikke muligheter til å bruke innspilt musikk på den måten West har gjort i «Billie Jean 2008».

³⁴ Ved flersporsmaster i denne konteksten mener jeg at man har tilgang til de sporene som er tilgjengelig ved stadiet Warner kaller «the mixdown stage», referert til under punktet om flersporsinnspilling.

West har muligheten til å bruke de delene og sporene fra «Billie Jean» han vil, og sette disse inn i en ny sammenheng, uten å tenke på problemer knyttet til de andre sporene på innspillingen. Hvis man ikke har tilgang til mastersporene, har man heller ikke mulighet til å ta vekk de sporene man ikke vil bruke. Dette fører ofte til at man sampler de delene på en innspilling der et spor spilles av alene.

5.6.2 Softwarebaserte redigeringsmuligheter

Remixen kom ut i 2008 og West hadde derfor trolig tilgang til softwarebaserte redigeringsmuligheter under remixingen. Dette har gjort mulighetene til å redigere og ta vekk spor og instrumenter lettere. Har man tilgang til en slik programvare, vil informasjonen til de ulike sporene vises visuelt på maskinens skjerm. Slik får man et oversiktlig bilde over sporenes oppbygning, man får informasjon om lydbølgene på sporet, bruk av signalbearbeidelse, om soft-synther er i bruk og lignende. Dermed er det lett og oversiktlig å manipulere de ulike aspektene ved sporet. Da West har tilgang til flersporsmasterene, gjør dette at de ulike sporene som har blitt brukt ved miksing av «Billie Jean» kommer opp som separate spor på skjermen, altså som en visuell representasjon av flersporsinnspilling (fig. 8). West kan slik finne frem til materialet han vil bruke, eller forkaste, kopiere eller klippe ut dette og flytte det dit han vil ha det.



Figur 8: Eksempel på en representasjon av et slikt spor i software-programmet Logic Studio. Bildet er hentet fra Apples sider om Logic Studio (Apple 2011).

Dette kan eksemplifiseres ved Wests bruk av de perkussive vokaliseringene som høres i innledningen av studioinnspillingen.³⁵ Gjennom store deler av Wests remix er disse vokaliseringene en del av oppbygningen. West har kopiert denne vokaliseringen og plassert den der han vil ha den utover lydbildet, og slik gjort de til en del av rytmestrukturen i

³⁵ Her mener jeg de vokaliseringene som ble referert til ved 0:04 i formanalysen av «Billie Jean» fra *Thriller*.

remixen. Denne sampelen repeteres med to takters mellomrom, på etterslaget til fjerdeslaget, og varer over til førsteslaget i neste takt. Dette blir som en parallell til Jacksons «ah!» hikk, beskrevet tidligere i analysen, og hjelper til med å markere det første slaget i neste takt. Disse vokaliseringene brukes i denne remixen på en perkussiv måte. Da de repeteres på samme sted i takten, og det går to takter mellom hver gang de repeteres kan de oppleves som en del av den rytmiske oppbygningen av remixen.

5.6.3 Endring i tempo

Tempoet i remixen er langsommere enn den originale innspillingen, satt ned fra omtrent 117 bpm, som var utgangspunktet i studioversjonen, til 102 bpm. På tross av dette høres ikke instrumentene og vokalsporene ut til å være berørt av denne justeringen i tempo, og tonearten er den samme som på studioinnspillingen, Fiss-moll. Dette er en mulighet som har blitt tilgjengelig ved digital manipulasjon. Skulle man endret dette med analoge hjelpemidler ville en slik form for endring av tempo også endret tonehøyden på innspillingen, og sporene ville fått en dypere klang. Mark Katz (2004) bemerker dette når han diskuterer digital sampling:

Tempo and pitch can be increased or decreased in any increment, and the two can be manipulated independently. (In the predigital age, when the speed of a recording was increased, the pitch rose, and when the record slowed, the pitch fell. Think of the sound of a phonograph switching from 33½ to 45 rpm or vice versa.) (Katz 2004:139).

Wests justering av tempoet i remixen er altså et resultat av digital bearbeidelse av musikken. Muligheten til å kunne justere tempo og tonehøyde hver for seg gir frihet til å behandle musikken og sette den inn i kontekster som tidligere ikke har vært mulig. Bearbeidelse av musikk analogt har en begrensning i form av at manipulasjon av tempoet mellom to eller flere spor må ha en form for sammenheng for at det skal være mulig. Enten må sporene være i samme tempo og toneart, eller så må tonearten på sporene være relatert på en måte som gjør at det passer sammen når tempoet på de to er forandret. Katz trekker her frem et godt eksempel på dette problemet:

One of the most basic manipulations is splicing, in which passages recorded at different times are joined together. The Beatles' "Strawberry Fields Forever" (1967) provides a famous example. The Beatles did over two dozen takes of the song, none of which completely satisfied John Lennon. But he did like the first half of Take 7 and the second half of Take 26. So he asked George Martin, their producer, to put the two together. Unfortunately, they were in different keys and tempos. The two takes, however, were related in such a way that when one was sped up and the other slowed down so that the tempos matched, the pitches also matched. Thus the two takes could be joined, the splice occurring at about 0:59 on the word *going* in "Let me take you down 'cause I'm going to Strawberry Fields." [...] Although the splice is nearly undetectable, the slightly altered speed of Lennon's voice helps give the song its distinctively dreamlike quality (Katz 2004:41).

I sitatet kommer det frem at The Beatles har brukt to spor som utgangspunkt for låten «Strawberry Fields Forever». Da disse sporene var i forskjellig toneart og i forskjellige tempo måtte produsenten kombinere dem ved å tilpasse disse tempoene. Dette fikk produsent George Martin til fordi sporene var relatert slik at tonearten stemte når tempoet mellom sporene ble tilpasset. Med andre ord: hadde ikke tempo og toneart blitt tilpasset når det ene sporet ble senket i hastighet og det andre ble øket, hadde ikke Martin klart å forene sporene, da han ikke hadde digital teknologi som hjelpemiddel. Selv om det her er snakk om å forene to forskjellige spor, fungerer det likevel som et eksempel på en form for begrensning man hadde ved analog bearbeidelse av innspilt materiale som i dagens praksis ikke blir sett på som et problem. Hvis West ikke hadde tatt bruk av digitale muligheter ville tonearten, eller tonehøydene ha forandret seg på «Billie Jean 2008», noe som også ville gått ut over uttrykket på de ulike sporene. Man ville hørt at sporene var tuklet med. West har ikke denne begrensningen og kan dermed justere tempo etter eget ønske, uten å tenke på at tonearten justeres etter tempoet.

5.6.4 Nytt rytmisk lydbilde

En annen vesentlig forskjell mellom «Billie Jean» og «Billie Jean 2008» er at bassgangen og trommerytmen fra studioinnspillingen er utelatt, eller byttet ut. Tar vi for oss rytmesporet til «Billie Jean 2008» har dette en ganske annerledes karakter enn det originale sporet. I stedet for trommerytmen fra studioinnspillingen har West valgt å legge på sin egen rytmiske grunnstruktur. Selve trommesporet består av lyder som gir referanser til skarptromme, basstromme, og et rytmeinstrument som høres ut som maracas eller casaba. Grunnen til at jeg skriver referanser, er at rytmen oppviser egenskaper som tyder på at West har laget sporet ved

hjelp av trommemaskin og/eller softwarebaserte softsynther. Lyden på tromme- eller rytmesporet virker ikke å være akustiske lyder fra et trommesett, men heller å være laget ved hjelp av samples. Det som gir mest assosiasjoner til en samplet eller programmert trommerytme, er klangen på basstrommen og skarptrommen. Klangene virker her å være syntetiske, generert ved hjelp av MIDI-sekvensering og softwarebasert programmering, eller kraftige modifiseringer av akustiske trommelyder.

Trommerytmen er på remixen, som på studioinnspillingen, repeterende i den forstand at rytmen er fast og ikke skifter i løpet av låten. Rytmen presenteres over én takt som repeteres om igjen gjennom remixen. Dermed virker det som West har tatt bruk av looping-funksjonen, der man lager en rytme, kopierer den, og bruker den om igjen og om igjen. Forskjellen mellom en gjentakende trommerytme og en rytme der man bruker looping vil da være at den gjentakende rytmen spilles gjennom hele låten, i stedet for å bli kopiert og satt inn ved hjelp av teknologi. Det kan derfor være vanskelig å vite om en rytme er loopet eller spilt inn når man hører en innspilling, grunnet mulighetene til å bearbeide sporet i etterkant. Under gjennomgangen av de to tidligere innspillingene, har jeg vist til viktigheten av disse instrumentene, blant annet for hvordan låten kan sies å groove, som en del av den instrumentale grunnstrukturen og som utgangspunkt for Jacksons dansebevegelser. Ved å utelate disse sporene skifter låten struktur, oppbygning og sjanger. Noen steder stopper rytmen opp og skaper slik en forventning av hva som kommer og en forandring i lydbildet, men den kommer alltid tilbake og endrer aldri oppbygning. I motsetning til lydbildet på studioinnspillingen, som har et lydbilde man kan forbinde med funk og disco, skaper denne data-genererte trommerytmen assosiasjoner til rap og hip-hop.

6 Avslutning

I denne oppgaven har jeg spurt hvordan teknologi har endret måten vi lager, opplever og komponerer musikk på i dagens samfunn, og hvilke forskjeller man kan finne mellom en innspilling gjort i et studio og en livefremførelse. For å eksemplifisere og illustrere forskjeller mellom disse praksisene, ble det gjort en analysedel med utgangspunkt i to studioproduksjoner og en livefremførelse av samme låt. De nevnte spørsmål har ligget til grunn for, og vært gjennomgående i oppgaven, der teknologi og visuelle aspekter ved musikkfremførelse har vært sentrale tema.

Jeg har forsøkt å få en bedre forståelse for begge disse spørsmålene under mitt arbeide med denne oppgaven. Historisk utvikling innen musikkteknologi og musikkteknologiske oppfinnelser har blitt brukt som et bakteppe for å forklare både forskjeller mellom studioinnspillinger og livefremførelser. Dette også for å vise til en utvikling med større og større bruk av, og fokus på, teknologiske hjelpemiddel. Viktige skritt i utviklingen som båndopptakeren, flersporsinnspilling og overgangen fra analog til digital behandling av innspilt materiale kan her nevnes. Disse har revolusjonert musikalsk innspillingspraksis, og slik vært viktige hjelpemiddel etter hvert som teknologi har blitt stadig viktigere innen studioproduksjon.

En grundigere beskrivelse av studiotekniske muligheter har videre fungert som nyttig kunnskap for å forstå populærmusikalsk studioproduksjon. En introduksjon til studioproduksjon har bitt gjort ved å se på Warners fire teknikker, og vokalens rolle i lydbildet på en innspilling. Her har jeg forsøkt å vise til ressursene som er tilgjengelig i studioet for å perfektionere og produsere musikk *før* lyttere får muligheten til å høre materialet. Slik har man muligheten til å jobbe grundig med materialet, og teknikk og teknologi kan være til hjelp for å komponere og produsere en gjennomført innspilling. På slutten av denne delen drøftet jeg hvilke forventninger man har til en studioinnspilling og videre bruk av teknologi. Dette i et forsøk på å drøfte problemer relatert til bruk av teknologi.

Livefremførelse har blitt belyst i hovedsak på bakgrunn av teknologi, auditive og visuelle aspekter. Her har jeg forsøkt å vise ulike bruk av teknologiske hjelpemiddel for å vise til likheter mellom studioproduksjon og livefremførelse. Begge gjør bruk av teknologi i

formidlingen av musikk, men på forskjellig måte. Jeg har forsøkt å vise hvordan teknikkene som studioproduksjon gjør bruk av også brukes ved livefremførelser. Forskjellen ligger da i studioets muligheter til å arbeide med musikken før den når ut til lytterne. Livefremførelse har her en begrensning, i og med at musikken når ut til publikum samtidig som den fremføres på scenen. Deretter belyste jeg visuelle aspekter ved livefremførelse. Her valgte jeg å forholde meg til ansiktsuttrykk, gestikulering og dans for å forsøke å vise hvordan disse aspektene kan ha innvirkning på fremførelsen, og slik endre publikums opplevelse av musikken.

Ulike fremførelser av «Billie Jean» var utgangspunkt for analysedelen i oppgaven.

Hovedfokuset har vært på å sammenligne studioinnspillingen av «Billie Jean» (Jackson 1982) med en livefremførelse av låten fra DVD-en *Live in Bucharest: The Dangerous Tour* (Jackson 2007). Her har jeg sett på ulike aspekter som oppbygning, groove, forskjeller i lydbildet, forskjeller ved vokalbruk, fade-out, gestikulering og ansiktsuttrykk, og dans. Dette i et forsøk på å vise til særtrekk ved de ulike fremføringspraksisene som brukes for å formidle musikken. Begge disse fremføringspraksisene synes å ta i bruk forskjellige virkemiddel for å fremheve eller formidle ulike aspekter ved musikken til lyttere og publikum. Studioinnspillingen gjør bruk av tid og teknologiske hjelpemiddel som flersporsinnspilling og signalbearbeidelse. Dette for å skape en innspilling som gir inntrykk av å være perfektjonert og produsert med tanke på å få en helhetlig fremførelse. Alle sporene er tilpasset en helhet, og er produsert med tanke på å låte best mulig samlet men ikke nødvendigvis hver for seg. Livefremførelsen virker å ha et større fokus på de visuelle aspektene ved fremførelsen. Her gjør Jackson bruk av ansiktsuttrykk, gestikulasjoner og, spesielt, dans for å fremheve musikkens budskap og uttrykk for publikum. Gestikulasjoner og ansiktsuttrykk virker ofte å være forankret i det tekstlige budskapet til «Billie Jean», og Jackson formidler slik budskapet i musikken til publikum ved hjelp av visuelle hjelpemiddel. Dansebevegelsene og koreograferingen i livefremførelsen fungerer som en visualisering av grooven i låten, der Jackson fungerer som et fokus, og utgangspunkt, for kroppslig bevegelse. I studioinnspillingen virker det heller som det appelleres til lytterens kroppslige bevegelser, noe som gir to forskjellige uttrykksmåter, og slik to forskjellige opplevelser av låten.

Tilslutt analyserte jeg «Billie Jean 2008 Kanye West mix» (West 2008) for å gi et eksempel på moderne muligheter til å manipulere allerede eksisterende innspilt materiale. Ved hjelp av digitale teknologiske inngrep i en tidligere innspilling, endrer Kanye West på grunnstrukturen og oppbygningen av låten. Mens studioinnspillingen fra *Thriller* kan sies å ha elementer som

setter den i disco- og funk-sjangeren, har Wests remix elementer som kan sette «Billie Jean 2008» inn i sjangere som rap og hip-hop. Digitale muligheter kan slik brukes for å skape nye komposisjoner og fremførelser av allerede eksisterende innspillinger.

Hvordan teknologi har endret måten vi opplever og komponerer musikk på har altså vært et gjennomgående tema i hele oppgaven. Jeg har forsøkt å utforske dette temaet ved å vise til teknologisk utvikling, teknikker som brukes ved studioinnspilling versus livefremførelsers bruk av teknologi, samt gjennom en analyse av ulike innspillinger av «Billie Jean». Med dette har jeg forsøkt å vise hvordan man kan ta bruk av teknologi ved behandling av musikk. Dette kan brukes både som et hjelpemiddel for spille inn og bevare musikk, eller for å gjøre inngrep i allerede innspilt materiale. Slik kan teknologiske hjelpemiddel brukes som en del av komposisjonsprosessen og fremføringspraksisen. Remixen til Kanye West gjør bruk av digital teknologi for å gjøre inngrep i «Billie Jean» som ikke tidligere har vært mulig, og er et eksempel på hvilke store produksjonsmessige inngrep som bare er mulig gjennom digital teknologi. Teknologi har dermed endret måten musikk komponeres og behandles, noe som også kan endre hvordan musikk oppleves. De to spørsmålene som har ligget til grunn for oppgaven virker slik å være avhengig av hverandre, da teknologi både brukes ved komposisjon og fremførelse av musikk.

6.1 Videre forskning

Underveis i mitt arbeide med denne oppgaven har jeg støtt på flere problematikker og interessante temaer som ikke har vært fokus for oppgaven. Playback-problematikken innenfor livefremføringspraksis er ett eksempel. Under diskusjonen av dans med utgangspunkt i Kooijman (2006), ble denne problematikken nevnt. Auslander (2008) tar også for seg problematikker rundt playback og diskuterer Milli Vanilli-saken på begynnelsen av 1990-tallet i lys av dette. På grunn av at fokus for denne oppgaven har vært livefremføringspraksis med vokal som en del av fremførelsen, ikke et før-innspilt hjelpemiddel, har dette ikke vært et av de aspektene jeg har valgt å belyse i oppgaven (selv om det har blitt nevnt). Playback er på mange måter et problematisk tema innenfor livefremføring, da bruk av playback ikke er en «live» hendelse men en avspilling av et allerede innspilt materiale. Dermed blir store deler av fremførelsen allerede et opptak under fremførelsen som publikum tar del i. Da playback-problematikken kan sies å være en del av populærmusikalsk fremføringspraksis, hadde det

vært interessant å forsøke å belyse aspekter og problematikker knyttet til denne måten å fremføre materialet på, utover det som har blitt belyst i deler av denne oppgaven.

På bakgrunn av mitt studie av Michael Jackson under analysedelen, hadde det også vært spennende å fordype seg nærmere i en annen fremføringspraksis han tok nytte av, musikkvideoer. Med unntak av små referanser, har ikke denne fremføringspraksisen blitt behandlet i denne oppgaven. Det kunne slik vært en mulig innfallsvinkel for videre forskning å se på nevnte praksis i lys av både studioinnspillinger og livefremførelser. Musikkvideoer har muligheter til å gjøre bruk av både lyd og bilde, men er ofte et resultat av å sette bilder til studioinnspillingen. Derfor kunne en mulig vinkling være å se på hvordan disse bildene passer inn i det musikalske budskapet, og slik forske på musikkvideoens uttryksmåter.

7 Litteratur

- Apple (2011): «Logic Pro 9», *Apple*,
<<http://www.apple.com/no/logicstudio/logicpro/#record>>, [Lesedato: 03.11.2011]
- Auslander, Philip (2008): *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Second Edition,
London and New York: Routledge
- Ayreon (2008): «Epilogue: The Memory Remains», på: Ayreon (2008): *Timeline*, InsideOut
Music, CD
- Bayer, Konrad S. (2010): «The Semiosis of Soul: Michael Jackson's Use of Popular Music
Conventions», i: Itibari M. Zulu (senior red.)(2010): *The Journal of Pan African
Studies*, Vol.3, no.7, March 2010 <[http://www.jpanafrican.com/docs/vol3no7/3.7MJ-
Semiosis-6.pdf](http://www.jpanafrican.com/docs/vol3no7/3.7MJ-Semiosis-6.pdf)>, [Lesedato: 06.10.2011]
- Beatles, The (1967): «A Day in the Life», på: The Beatles (1987): *Sgt. Pepper's Lonely
Hearts Club Band*, EMI Records, CD
- Beatles, The (1987): *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, EMI Records, CD, [Utgitt
første gang 1967]
- Brackett, David (2000): «James Brown's 'Superbad' and the Double-Voiced Utterance», i:
Richard Middleton (red.)(2000): *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in
Popular Music*, Oxford: Oxford University Press, s. 122-140
- Campbell, Mel (2009): «Saying the Unsayable: The Non-Verbal Vocalisations of Michael
Jackson», *Meanjin*, Vol. 68, No. 4, November 2009, Meanjin Company Ltd., s. 112-
120
- Chanan, Michael (2000): *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on
Music*, London and New York: Verso

- Cubitt, Sean (2000): «‘Maybellene’: Meaning and the Listening Subject», i: Richard Middleton (red.)(2000): *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford: Oxford University Press, s. 141-159
- Cunningham, Mark (1998): *Good Vibrations: a history of record production*, London: Sanctuary
- Deep Purple (1984): «Perfect Strangers», på: Deep Purple (1999): *Perfect Strangers*, Mercury Records, CD
- Dibben, Nicola (2009): «Vocal Performance and the Projection of Emotional Authenticity», i: Derek B. Scott (red.)(2009): *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Aldershot: Ashgate, s. 317-333
- Gallagher, Matt (2009): «Bruce Swedien on Recording, Mixing Michael Jackson», *Mix Magazine Online*,
<http://mixonline.com/mixline/swedien_studio_michaeljackson_2807/index1.html>,
[Lesedato: 21.09.2011]
- Haken Audio (2011): «Features: Highlights of the Continuum and it’s operation», *Haken Audio*, <<http://www.hakenaudio.com/Continuum/html/overview/Features.html>>,
[Lesedato: 15.08.2011]
- Ingham, Richard (2000): «Midi wind instruments», i: Richard Ingham (2000): *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 184-188
- Jackson, Michael (1982): «Billie Jean», på: Michael Jackson (2001): *Thriller: Special Edition*, Epic Records, CD
- Jackson, Michael (1983): «Billie Jean – The Legendary Performance from *Motown 25: Yesterday, Today and Forever*» [sic], på: Michael Jackson (2008): *Thriller 25: The World’s Biggest Selling Album of All Time* [sic], Epic Records/Legacy Recordings/Sony Music Entertainment, DVD

Jackson, Michael (2001a): *Thriller: Special Edition*, Epic Records, CD, [Utgitt første gang 1982]

Jackson, Michael (2001b): *Off the Wall: Special Edition*, Epic Records, CD, [Utgitt første gang 1979]

Jackson, Michael (2001c): «Billie Jean (Home Demo From 1981)», på: Michael Jackson (2001): *Thriller: Special Edition*, Epic Records, CD

Jackson, Michael (2007): *Live in Bucharest: The Dangerous Tour*, Sony Music Entertainment, DVD

Jackson, Michael (2008): *Thriller 25: The World's Biggest Selling Album of All Time* [sic], Epic Records/Legacy Recordings, CD

Jackson, Michael (2010): *Moonwalk*, London: Arrow Books

Jackson, Michael (2011): *Thriller 25th Anniversary: The Book – Celebrating the Biggest Selling Album of All Time* [sic], Fourth Edition, London: ML Publishing Group Ltd.

Jones, Quincy (2001): «Quincy Jones Interview #2», på: Michael Jackson (2001): *Thriller: Special Edition*, Epic Records (2001), CD

Katz, Mark (2004): «Causes», i Mark Katz (2004): *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, Berkley, California: University of California Press, s. 8-47

Katz, Mark (2004): «Music in 1s and 0s: The Art and Politics of Digital Sampling», i: Mark Katz (2004): *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, Berkley, California: University of California Press, s. 137-157

Kernfeld, Barry (2011): «Groove (i)», *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J582400?q=groove&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit>, [Lesedato: 30.09.2011]

- Kooijman, Jaap (2006): «Michael Jackson: *Motown 25*, Pasadena Civic Auditorium March 25, 1983», i: Ian Inglis (red.)(2006): *Performance and Popular Music: History, Place and Time*, Aldershot: Ashgate, s. 119-127
- Middleton, Richard (2000): «Introduction: Locating the Popular Music Text», i: Richard Middleton (red.)(2000): *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford: Oxford University Press, s. 1-19
- Moorefield, Virgil (2005): *The Producer as Composer – Shaping the Sounds of Popular Music*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- Moorefield, Virgil (2010): «Modes of appropriation: covers, remixes and mash-ups in contemporary popular music», i: Amanda Bayley (red.)(2010): *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 291-306
- Negus, Keith (1992): *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*, London: Edward Arnold
- Pabon, Jorge (2006): «Physical Graffiti: The History of Hip-Hop Dance», i: Jeff Chang (red.)(2006): *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, New York: BasicCivitas Books s. 18-26
- Swedien, Bruce (2009): *In the Studio with Michael Jackson*, New York: Hal Leonard Books
- Thompson, William F., Phil Graham og Frank A. Russo (2005): «Seeing music performance: Visual influences on perception and experience», i: Semiotica, Volume 2005, Issue 156, s. 203-227 <<http://www.reference-global.com/doi/pdf/10.1515/semi.2005.2005.156.203>> [Lesedato: 15.08.2011]
- Warner, Timothy (2003): *Pop Music – Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*, Aldershot: Ashgate

Warner, Timothy (2009): «Approaches to Analysing Recordings of Popular Music», i: Derek B. Scott (red.)(2009): *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Aldershot: Ashgate, s. 131-145

West, Kanye (2008): «Billie Jean 2008 Kanye West mix», på: Michael Jackson (2008): *Thriller 25: The World's Biggest Selling Album of All Time* [sic], Epic Records/Legacy Recordings, CD

Winkler, Peter (1997): «Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription», i: David Schwartz, Anahid Kassabian og Lawrence Siegel (red.)(1997): *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, Charlottesville and London: University Press of Virginia, s. 169-203

YouTube (2011a): «Michael Jackson – Billie Jean – Live HIStory Tour Munich 1997 – Restored – HD», <<http://www.youtube.com/watch?v=HS9cTBvrDms>>, [Lesedato: 25.10.2011]

YouTube (2011b): «Michael Jackson 30th Anniversary Billie Jean», <http://www.youtube.com/watch?v=T7WmoXa_Ot8&hd=1> [Lesedato: 25.10.2011]

8 Vedlegg

Data-CD med filer av følgende innspillinger:

Spor:	Tittel:	Utgivelse:	År:
1	Billie Jean	<i>Thriller: Special Edition</i>	1982
2	Billie Jean (Live i 1992) ³⁶	<i>Live in Bucharest: The Dangerous Tour</i>	2007
3	Billie Jean 2008 Kanye West mix	<i>Thriller 25</i>	2008

³⁶ Grunnet kapittelinnstillingen på *Live in Bucharest: The Dangerous Tour*, er denne filen lengre enn selve liveforeførelsen. Jeg har ikke klart å beskære denne filen, og den er dermed for lang i forhold til gjennomgangen av låtens oppbygning. Foreførelsen slutter med andre ord en stund før filen er ferdig.